小说的艺术

米兰·昆德拉著

孟　湄译

文化生活译丛

小 说 的 艺 术

米兰·昆德拉著

孟　湄译

文 化 生 活 译 丛

小说的艺术
XIAOSHUO DE YISHU
〔捷〕米兰·昆德拉著
孟湄译

787×1092毫米32开本
5.25印张　84,000字
1992年6月第1版
1995年11月北京第3次印刷
印数 14,001—29,000
定价5.80元
ISBN7-108-00459-3/I　03

文化生活译丛

刊行者
生活·读书·新知
三联书店
北京朝阳门内大街166号
印刷者
北京双桥印刷厂
经销者
各地新华书店

目　录

第一章 被诋毁的塞万提斯的遗产

1

埃德蒙·胡塞尔在去世前三年，即一九三五年，在维也纳和布拉格作了关于欧洲人类危机的著名演讲。对他说来，"欧洲的"这个形容词指的是伸展到地缘欧洲之外(比如说美洲)的精神认同，它是与过去的希腊哲学一起诞生的。他认为这个哲学在历史上第一次把世界(整体的世界)理解为一个有待解决的问题。它对世界提出疑问，不是为了满足这个或那个实际需要，而是"因为人被认识的激情抓住了"。

胡塞尔讲的危机在他看来是那样深刻，致使他问自己：欧洲是否能度过危机生存下去。危机的根 他认为在现代的初期就已经看到，它们在伽利略、笛卡尔那里，在欧洲科学的片面性那里。这些科学把世界缩小为一个简单的技术与算术勘探的对象，而把具体

的生活的世界即他所说的 die Lebenswelt（生活的世界）排除在他们的视线之外。

科学的高潮把人推进到各专业学科的隧道里。他越是在自己的学问中深入，便越是看不见整个世界和他自己，因而陷入胡塞尔的弟子海德格尔用一个漂亮的近乎魔术般的名言所形容的“存在的被遗忘”中。

过去，笛卡尔把人提高到“大自然的主人与占有者”的地位。现在，对于力量（技术的、政治的、历史的）而言，人变成一种简单的东西，他被那些力量超过、超越和占有。对于这些力量来说，人的具体的存在，他的“生活的世界”（die Lebenswelt）没有任何价值和任何利益；它预先早已被黯淡，被遗忘。

2

然而，如果把对现代的这一严肃看法当作一种简单的谴责，我认为是天真的。我更愿意说这两位伟大的哲学家揭露出这个时代的模糊性，它既是衰落的，同时也是进步的，它与一切人类的东西一样，在它的诞生中包含着死亡的萌芽。这种模糊性在我眼中并不使欧洲最后的四个世纪降低其价值，我对它们情感之深还因为我不是哲学家，而是一位小说家。事实上对

我说来，现代的奠基人不仅有笛卡尔，还有塞万提斯。

也许那两位现象学者在对现代的论述中忽略了对塞万提斯应给予的重视。对此我想说：哲学与科学忘记了人的存在，如果这是事实，那么更为明显的事实是，随着塞万提斯而形成的一个欧洲的伟大艺术不是别的，正是对这个被人遗忘的存在所进行的勘探。

海德格尔在《存在与时间》中分析了有关存在的全部重大主题，他认为这些主题被他以前的全部欧洲哲学抛在一边，其实，它们已经被四个世纪的小说（四个世纪欧洲小说的再生）所揭示、表现和说明。小说以自己的方式、自己的逻辑，一个接一个发现了存在的不同方面：与塞万提斯的同代人一起，它询问什么是冒险；与萨穆埃尔·理查德森[1]的同代人一起，它开始研究"内心所发生的事情"；与巴尔扎克一起，它揭开了人在历史中的生根；与福楼拜一起，它勘察了到那时为止一直被人忽略的日常生活的土地；与托尔斯泰一起，它关注着非理性对人的决定与行为的干预。它探索时间：与马塞尔·普鲁斯特一起，探索无法捉住的过去的时刻；与詹姆斯·乔伊斯一起，探索无法

① Samuel Richardson（一六八九——一七六一），英国小说家。（凡未注明来源的注释均为译注，下同）

捉住的现在的时刻。它和托马斯·曼一起询问来自时间之底的遥控着我们步伐的神话的作用。等等，等等。

自现代一开始，小说就时时刻刻忠诚地伴随着人。"认识的激情"(胡塞尔认为它是欧洲精神的本质)攫住人，使他去探索人的具体的生活，保护它，抵抗"存在的被遗忘"；把"生活的世界"置于永恒的光芒下。从这个意义上讲，我很理解和赞同海尔曼·布洛赫[1]的固执的重复：发现只有小说才能发现的，这是小说的存在的唯一理由。没有发现过去始终未知的一部分存在的小说是不道德的。认识是小说的唯一道德。

我还要补充这点：小说是欧洲的作品：是欧洲的发现，尽管这些发现是在不同的语言里进行的，但它属于整个欧洲。发现的连续不断（并非写出的作品的增加）造就了欧洲小说的历史。只有在这种超越民族的背景中，一部作品的价值(即它的发现之意义)才能完全被看到和理解。

3

当上帝慢慢离开它的那个领导宇宙及其价值秩序，分离善恶并赋予万物以意义的地位时，唐吉诃德

① Hermann Broch(一八八六——一九五一)，奥地利小说家。

走出他的家，他再也认不出世界了。世界没有了最高法官，突然显现出一种可怕的模糊；唯一的神的真理解体了，变成数百个被人们共同分享的相对真理。就这样，诞生了现代的世界和小说，以及与它同时的它的形象与模式。

和笛卡尔一起理解我思(ego pensant)，将它作为一切的基础，并这样单独面对宇宙，这种态度被黑格尔认为是英勇的。黑格尔是对的。

塞万提斯使我们把世界理解为一种模糊，人面临的不是一个绝对真理，而是一堆相对的互为对立的真理(被并入人们称为人物的想象的自我ego imaginaires中)，因而唯一具备的把握便是无把握的智慧(sagesse de l'incertitude)，这同样需要一种伟大的力量。

塞万提斯的伟大小说想说什么呢?对于这个题目，有非常丰富的研究资料。有的声称在小说中看到了对唐吉诃德令人晕眩的理想主义所进行的理性主义批判；有的在其中看到了对这一理想主义的歌颂。这两种理解都是错误的，因为它们想在小说的基础上找的不是一个疑问，而是一种道德信念。

人希望有一个世界，其中的善与恶泾渭分明，因为人心里有一个天生的不可驯服的欲望：在理解之前进行判断。在这种欲望之上，建立了宗教与意识形态。

它们不能与小说调和，除非它们把它的相对性和模糊性的语言传译在自己断然的和教理的说教中。它们要求人有个道理：或者卡列尼娜是一个狭隘的暴君的受害者，或者卡列宁是一个不道德女人的受害者；或者无辜的K被不公正的法庭所压垮，或者在法庭后有上天的正义而K是有罪的。

在这种"或者，或者"中，包含着对人类事物的基本相对性无力承受，在没有最高法官时无力直面一切。由于这种无能为力，小说的智慧（无把握的智慧）难以被接受和理解。

4

唐吉诃德向着朝他宽阔敞开的世界出发了。他可以自由地进入或回到家中，只要他愿意。欧洲最早的小说就是在被人看来无限大的世界中的旅行。《宿命论者雅克和他的主人》① 一开始就意外发现两位在路途中的主人公。人们不知道他们从哪里来往哪里去。他们处在没有开始也没有结束的时间里，在没有边界的空间，他们处在未来永远不会结束的欧洲。

---

① 狄德罗的小说。

狄德罗过后半个世纪，到了巴尔扎克，远景象现代楼房后面的景色，它消失了，而那楼房则是社会机构：警察、法院、金融与罪恶的世界、军队、国家。巴尔扎克的时代不再有塞万提斯或狄德罗的幸福的无所事事。它登上了被人们称为历史的火车。上去是容易的，下来却困难。然而，这列火车尚未有什么令人可怕的地方，它甚至是有魅力的；它向所有的乘客许诺给予冒险，和冒险一起的还有元帅的权杖。

再往后，艾玛·包法利的视线缩小到如同一块围墙内的地方。冒险在围墙之外，怀旧变得无法承受。在对日常的烦恼中，梦与梦想日益重要。已失去的外部世界的无限被灵魂的无限所取代。对个人不可替代的独一无二性所产生的伟大幻想，欧洲最美丽的幻想之一，盛行起来。

但是，当历史或者说剩下的那些，即不可一世的社会的超人力量夺取了人以后，对人的灵魂无限的梦便失去了它的魔力。历史不再给人许诺元帅的权杖，它勉强许给人一个土地测量员的职位。K面对法庭，K面对城堡，他能做什么呢？没什么大事。他至少能象过去的艾玛·包法利那样去梦想吗？不。处境的陷阱过于吓人并且象吸尘器一样吸走了他的全部思想和全部感情：他只能去想自己的审判，和自己的土地测量员

职位。灵魂的无限，假如曾经有，也已变成人的几乎无用的阑尾。

5

小说的道路就象与现代平行发展的一部历史。我回过头注视它，在我看来，它短暂并已结束，令人惊异。唐吉诃德经过了三个世纪的旅行，不是化装成土地测量员回到村里了吗？过去他出门是为了选择他的冒险，现在，在城堡下的这个村庄，他没有了选择，他被命令去冒险：与行政机关就自己档案上的一个错误进行一场倒霉的诉讼。三个世纪过去，冒险这个小说第一大主题发生了什么事？它成为自己的可笑模仿了吗？这是什么意思呢？小说的道路以悖论而告结束吗？

是的，可以这么想。而且，悖论不是只有一个，它们是许多个。《好兵帅克》也许是最后一部大众欢迎的伟大小说。这部令人发笑的小说同时也是一部战争小说，其情节发生在军队和前线，这难道不令人惊奇吗？如果战争及其恐怖变成笑的题材，那么到底发生了什么事？

在荷马和托尔斯泰那里，战争具有的意义完全清

楚：人们为了美丽的海伦或为了俄罗斯而战。帅克和他的战友走向前线，却不知道为了什么，更加令人吃惊的是，他们对此毫不关心。

如果不是海伦，也不是祖国，一个战争的动力是什么呢？想证明自己力量的那个简单的力量吗？那个后来海德格尔谈到的"意志的意志"吗？然而，自古以来它不是一直在所有战争的后面吗？当然是。但是这一次，在哈谢克那里，它被剥掉了一切合理的理由。没有人相信宣传的外衣，甚至制造者们也不相信。力量是赤裸的，如同在卡夫卡的小说里一样赤裸。其实，法庭处决K得不到任何好处，城堡给土地测量员找麻烦也无利可图。为什么昨天的德国，今天的俄国想要统治世界呢？为了更加富有？更加幸福？不。力量的侵略性是完全无利害关系、无理由的：它想要的只是它的意愿，它是纯粹的非理性。

卡夫卡和哈谢克使我们面对一个悖论：在现代，笛卡尔理性一个接一个侵蚀了从中世纪遗留下来的所有价值。但是，当理性获得全胜时，夺取世界舞台的却是纯粹的非理性(力量只想要自己的意愿)，因为不再有任何可被共同接受的价值体系可以成为它的障碍。

这个悖论在海尔曼·布洛赫的《梦游人》中得到权

威性的阐述，它是我喜欢称作终极的一个悖论。还有别的。比如：现代培养着某种人类的梦想，那个人类有着互相分离的不同的文明，并被它们所分裂，有一天，它将获得统一，从而找到永久的和平。今天，地球的历史终于成为一个不可分的整体，但这是战争，流动的，永远的，是它实现和保障着长久以来人们梦想的人类的统一。人类的统一意味着：所有人都在劫难逃。

6

胡塞尔关于欧洲危机和欧洲人消失的可能性的报告是他的哲学遗嘱。他是在两个中欧首都作这些报告的。这一巧合具有一个深刻的意义：正是在这个中欧，西方在自己的现代史上第一次看到了西方的死亡，或者更确切地说，当华沙、布达佩斯和布拉格被俄罗斯帝国所吞没时，西方看到自己的一部分被切除了。这一不幸是由第一次世界大战引起的，战争由哈布斯堡帝国发动，它使这一帝国灭亡，并永远地使被削弱的欧洲失去平衡。

人的最后的平静的时代已经过去。在那个时代，人要与之斗争的只有灵魂的恶魔，那是乔伊斯的时代，

普鲁斯特的时代。在卡夫卡、哈谢克、穆齐尔、布洛赫的小说中，恶魔来自外界，人们把它叫做历史；它不再象那列冒险家的火车；它是无人的、无法统治、无法估量、无法理喻——而且也是无法逃避的。这是中欧伟大小说家群看到、触到、抓到现代的终极悖论的时刻(一九一四年战争的第二天)。

但是不应把他们的小说作为一个社会与政治预言来读，不能作为一个早先的奥威尔！奥威尔对我们说的也可以(或者说更好的是)在一篇文论或一个小册子里说出来。反之，小说家们所发现的，再次用布洛赫的话来说，是"只有小说能够发现的东西"：它们表明在"终极悖论"的条件下，存在的范畴如何突然改变了意义：如果K的行动自由是完全的幻想，那么冒险是什么呢？如果《没有优点的男人》[①]的知识分子丝毫不怀疑明天将扫除他们生活的战争，未来是什么呢？如果布洛赫的于格诺不仅不惋惜，而且还忘记了他所犯下的杀人行径，罪行是什么呢？如果本世纪唯一伟大的喜剧性小说，即哈谢克的小说把战争作为舞台，喜剧性有了什么变化？如果K即便在作爱的床上也总是有城堡的两个男职员在他旁边，隐私与公共之间的区

① 布洛赫的小说。

别在哪里？在这种情况下，孤独又是什么呢？一个负担，一种不安，一个恶运，如同人们企图让我们相信的那样吗？或者相反，是正在被无所不在的集体所压碎的最宝贵的价值？

小说历史的各时期都很长（它与各种时髦的狂热变化毫无关系），并都是以小说所首先审视的存在的这个或那个方面为特点。所以，福楼拜式的对日常生活的发现中所包含的可能性只是在七十年以后，在乔伊斯的巨著中才被充分展开。五十年前由中欧小说家群所开始的时期（终极悖论的时期）在我看来远远没有结束。

7

人们很久以来就大谈小说的末日：特别是未来派、超现实派和几乎所有前卫派。他们认为小说将在进步的道路上消失，将有一个全新的未来，一个与从前的艺术丝毫没有相象之处的艺术。小说将和贫困、统治阶级、老式汽车或高筒帽一样，以历史的公正的名义被埋葬。

然而，如果塞万提斯是现代的奠基人，它的遗产的终结应该意味着比文学形式的历史中的一个简单

接替更多些什么；它将宣告现代的末日。所以人们宣读小说的讣告时那个恬静的微笑在我看来是无价值的。无价值，是因为我早已见过和经历过小说的死亡，它的激烈的死亡（借助于禁止、新闻检查和意识形态压力的手段），发生在我度过了大半生命的世界。在那里，很明显小说是会死亡的；如同现代的西方会死亡一样。而小说作为建立在人类事物的相对与模糊性基础上的这一世界的样板，它与专制的世界是不相容的。这一不相容性不仅是政治或道德的，而且也是本体论的。这就是说，建立在唯一的一个真理之上的世界与小说的模糊与相对的世界两者是由完全不同的方式构成的。专制的真理排除相对性、怀疑、疑问，因而它永远不能与我所称为的小说的精神相调合。

在俄国，小说已发现不了任何新的存在的土地；它们只是确认人们已经说过的；还有：它们存在的理由，它们的光荣，它们在社会上的有用之处，都包含在它们对人们所说的(或应该说的)那一切的确认中。它们什么也没有发现，从而不再参加被我称为小说历史中的发现的继续。它们处在这一历史的外面，或者说，它们是小说历史之后的小说。

小说的历史在俄国停止已有近半个世纪，从果戈里到皮雷(Biely)，俄罗斯小说伟大无比，从这一点

看，这是一个巨大的事件。小说的死亡并不是一个狂想。它已有发生，我们现在知道小说是怎么死的：它并不消失，它掉到了它的历史之外。因而它的死发生得很平静，不被察觉，也不使任何人有丑闻的感觉。

8

但是，小说通过自己内在的专有的逻辑达到自己的尽头了吗？它还没有开发出它所有的可能性、认识和形式吗？我曾听人把它与久已被采尽的煤矿相比较。但是，它与失落的机会和无人听到的召唤的墓地难道不是更加相象吗？有四个召唤，我对它们尤为敏感。

游戏的召唤——在我看来，劳伦斯·斯特恩的《感伤的旅行》，德尼·狄德罗的《宿命论者雅克和他的主人》是十八世纪两部最伟大的小说，是两部被作为一场伟大的游戏来虚构的小说。它以前和以后从未达到过这样的轻松。后来的小说被对逼真的要求、现实主义的背景、年代记事的严格所束缚。它们放弃了包含在这两部杰作中的可能性，这些可能性能够造成另一个与人们所经历的小说的演变所不同的演变（是的，人们也可以想象欧洲小说的另一个历史……）。

梦的召唤——十九世纪沉睡的想象突然被弗朗

兹·卡夫卡所唤醒。卡夫卡实现了超现实派在他以后所谋求但却没有真正实现的东西：梦与真实的混合。事实上，这是一个古老的小说美学的雄心，它早就被诺瓦利斯预感到，但是它所要求的艺术的炼丹术只有卡夫卡在一百年后才发现。这个巨大的发现与其说是一个演变的完成，不如说是意外的开放，它告诉人小说如在梦中一样，它是使想象爆发的地方，小说可以从看上去不可逆转的对逼真的要求下解放出来。

思想的召唤——穆齐尔和布洛赫使一种独立自主的光彩夺目的智慧进入到小说的舞台上。不是为了把小说改造成哲学，而是为了在叙事的基础上动用所有理性的和非理性的，叙述的和沉思的，可以揭示人的存在的手段，使小说成为精神的最高综合。它们的功绩是完成小说的历史吗？毋宁是让人走上漫长的旅行？

时间的召唤——"终结悖论"时期鼓动小说家不再把时间问题局限于个人记忆中的普鲁斯特式问题，而是将它扩展到集体时间的谜之中，欧洲时间的谜之中；欧洲正转回身看自己的过去，做自己的总结，以便理解自己的历史，如同一位老人用一瞥目光回望自己的一生。由此而产生跨越一个个人生命的时间限度的愿望，过去小说一直被困在这种时间限度中，现在则是想把若干个历史时代放进它的空间（阿拉贡和孚恩特斯都

作过这种尝试)。

但是，我不想预言小说未来的道路，对此我一无所知；我只是想说：如果小说真的要消失，那不是因为它已用尽自己的力量，而是因为它处在一个不再是它自己的世界中。

9

上帝恶毒地允许实现人类统一地球历史的梦，这个梦却被一个令人晕眩的缩减过程所伴随。的的确确，白蚁式破坏性的缩减始终在侵蚀人的生活：即便最伟大的爱情最后也被缩减为一个枯瘦的回忆的骨架。但是，现代社会的特点却恶魔般地加强了这种恶运：人的生活被缩减为它的社会职能；一个人民的历史被缩减为若干事件，而这些事件又被缩减为有倾向的评注；社会生活被缩减为政治斗争，政治斗争又被缩减为仅仅是地球上两大强国之间的对立。人处在一个真正的缩减的旋涡中，胡塞尔所讲的"生活的世界"在旋涡中宿命般地黯淡，存在堕入遗忘。

然而，如果说小说的存在理由是把"生活的世界"置于一个永久的光芒下，并保护我们以对抗"存在的被遗忘"，那么小说的存在在今天难道不比过去任何

时候都必要吗？

是的，我这样认为。但是可惜！小说自己也慢慢地被缩减所破坏，缩减的不仅是世界的意义，还有作品的意义。小说(和整个文化一样)日益落入传播媒介的手中；这些东西是统一地球历史的代言人，它们把缩减的过程进行扩展和疏导；它们在全世界分配同样的简单化和老一套的能被最大多数，被所有人，被整个人类所接受的那些玩意儿。不同的政治利益通过不同的喉舌表现自己，这并不重要。在这个表面不同的后面，统治着的是一个共同的精神。只需翻一下美国或欧洲的政治周报，左翼的和右翼的，从《时代》到《明镜》：它们对反映在同一秩序中的生活抱有相同的看法，它们写的提要都是根据那同一个格式，写在同样的栏目中和同样的新闻形式下，使用同样的词语，同样的风格，具有同样的艺术味道，把重要的与无意义放在同样级别上。被隐蔽在政治多样性后面的大众传播媒介的共同精神，就是我们时代的精神。我认为这种精神是与小说精神背道而驰的。

小说的精神是复杂性的精神。每部小说都对读者说："事情比你想的要复杂"。这是小说的永恒的真理，但是在先于问题并排除问题的简单迅速而又吵吵闹闹的回答声中，这个真理人们听到的越来越少。对于我

们时代的精神来说，有理的要么是安娜要么是卡列宁；塞万提斯给我们讲知的困难和真理的难以捕捉这一古老的智慧却被看作讨厌和无用。

小说的精神是持续性的精神：每一部作品都是对前面的作品的回答，每个作品都包含着小说以往的全部经验。但是，我们时代的精神却固定在现时性之上，这个现时性如此膨胀，如此泛滥，以至于把过去推出了我们的地平线之外，将时间缩减为唯一的当前的分秒。小说被放入这种体系中，就不再是作品（用来持续，用来把过去与未来相接的东西），而是象其它事件一样，成为当前的一个事件，一个没有未来的动作。

10

这是不是说在"不再是自己的"世界中，小说将消失呢？是不是说它会使欧洲沦入"存在的被遗忘"中呢？是不是说剩下的将只有研究文字的狂癖者们没完的扯淡，和小说历史之后的小说呢？我一无所知。我觉得我只知道小说与我们时代的精神不能再共同生活下去：如果它想继续发现尚未被发现的，如果它想作为小说而"进步"，它只能对抗世界的进步从而实现自

己的进步。

前卫派以另一种方法看事情：他们被与未来相和谐的雄心所主宰。前卫艺术家们创造了的确是勇敢的、有难度的、挑衅性的、被喝倒采的艺术品，但在创造时，他们肯定"时代精神"与他们同在，明天将承认他们有道理。

过去，我也认为未来是对我们的作品与行为唯一有能力判断的法官。后来我明白，与未来调情是最卑劣的随波逐流、最响亮的拍马屁。因为未来总是比现在有力。的确是它将判定我们，但是它肯定没有任何能力。

假如说未来在我眼里不代表任何价值，那么我喜爱的是谁呢？上帝？祖国？人民？个人？

我的回答既可笑又真诚：我什么也不喜爱，除去被诋毁的塞万提斯的遗产。

第二章　关于小说艺术的谈话

克里斯蒂安·萨尔蒙(以下简称C·S)：我希望我们这次谈一谈您的小说的美学。从什么开始呢？

米兰·昆德拉(以下简称M·K)：开始先要肯定：我的小说不是心理分析小说。更确切地说，它们在通常被人们称为心理分析小说的美学范畴之外。

C·S：并不是所有的小说都必然进行心理分析 或者说关注心灵之谜吗？

M·K：我们应当更明确一点：所有时代的所有小说都关注自我这个谜。您只要创造一个想像的存在，一个人物，您就自动地面临着这个问题：我是什么？通过什么我能被捉住？这是一个基本问题，小说这个东西就是建立在它上面。从对这个问题的种种不同的答案中，您可以辨别出几种不同的倾向，或者说小说历史的不同时期。欧洲早期的叙事者们对于心理分析法根本一无所知。薄伽丘只是给我们讲述一些情节和

冒险。然而，在所有这些有趣的故事后面，可以看出一种信念：人通过行动走出那个人人相像的日常的重复的世界，通过行动他把自己与其他人区别开来，并因此而成为个体的人。但丁这样说："在任何行动中，人的第一个意图都是揭开自己的面貌。"开始，行动被理解为行动者的自画像。薄伽丘过后四个世纪，狄德罗持有更多的怀疑态度：他笔下的宿命论者雅克勾引了朋友的未婚妻，沉浸在幸福中，父亲把他狠揍一顿，正好一个军团路过，他恼怒之下参了军，第一次打仗膝盖上就中了一弹，从此成了瘸子，一直到死。他想开始一场爱情的艳遇，事实上他却走向了残废。他永远不能通过自己的行动认识自己。在行动与他之间，有了一道裂缝，也就是说，人想通过行动来揭开自己的面貌，这个面貌却不像他。行动具有自相矛盾的特点，这是小说的一大发现。但是，如果在行动中无法捉住自我，在哪里，怎么样才能捉住它呢？于是这样一个时刻来到了：寻找着自我的小说只得离开行动的可视的世界，去关注不可视的内心生活。在十八世纪中期，理查德森从书信中发现了小说的形式，在书信中，人物可以倾吐他的思想与感情。

C·S：这是心理分析小说的诞生吗？

M·K：当然。但这个词并不确切，它只是近似。

我们尽量不使用它，而是用一个迂回说法：理查德森把小说投入到开发人内心生活的道路上。他的那些伟大的后来者我们是知道的：写了"维特"的歌德、贡斯当、斯汤达，以及他那个世纪的作家们。这一演进的顶峰在我看来是普鲁斯特和乔伊斯。乔伊斯比起《追忆似水年华》的普鲁斯特分析了某种更加难以捕捉的东西：现在的时刻。显然，没有什么能比现在的时刻更加显而易见，伸手可摸，可以触觉。然而，它却完全地避开了我们。生命的全部悲哀就在这里。在一秒钟内，我们的视觉、味觉、嗅觉记录了(或有意或无意)一大堆事件，并通过我们的脑袋，传递出一长列的感觉与想法。每一个时刻都是一个小小的世界，它在后面的一刻却被无可挽回地遗忘。然而，乔伊斯的大显微镜却善于抓住和捕捉这个转瞬即逝的时刻，并让我们看到它。但是，寻找自我又一次以一个悖论而告结束：观察这个我的显微镜镜头越是大，我和我的独特性就越让我们捉不着，在乔伊斯式的大透镜下，我们的灵魂被分解为原子，我们都是一样。我和我的独一无二的特点在人的内心生活中难道无法捉住吗？到哪儿去，怎么样才能把它们捉住呢？

C·S：能够捉住吗？

M·K：当然不能。对自我的寻找始终并将永远以

一个悖论式的结果而告结束。我不说失败。因为小说不能超越它自己的可能性的限度。揭示这些限度已是一个巨大的发现，是认识上的一大功绩。详细地发掘自我，便触到了根底，但这并不妨碍伟大的小说家们自觉或不自觉地开始去寻找新的方向。人们经常谈到现代小说的三祖神：普鲁斯特、乔伊斯、卡夫卡。但是，在我自己的小说历史中，是卡夫卡开辟了新方向，后普鲁斯特的方向。他所构思的自我完全出人意外。从哪方面说K是独一无二的呢？既不是他身体的外表（人们对它一无所知），也不是他的传记（人们并不知道）；既不是他的名字（他没有），也不是他的回忆、他的喜好和他的情节。他的行动吗？他的行动的自由场所可悲地受到限制。他的内心想法吗？是的，卡夫卡不断地跟踪K的思考，但这些思考都无一例外地转向现在的境况：马上应当做什么？去受审还是逃避？服从神甫的召唤还是不服从？K的全部内心生活都在这一境况中耗费，他被陷在里面，我们看不到任何可以超越这一境况的可能（K只有回忆，形而上思索，和对别人的看法）。对于普鲁斯特来说，人的内心世界是一个奇迹，一个不断使我们惊讶的无限。但这却不是卡夫卡的惊讶。他并不去想什么是决定人的行为的内在动机。他提出的是一个根本不同的问题：在一个外

界的规定性已经变得过于沉重从而使人的内在动力已无济于事的世界里，人的可能性是什么？事实上，如果K曾有过同性恋的冲动或一个痛苦的爱情故事，这能对他的命运和态度有什么改变呢？没有。

C·S：这就是您在《生命中不能承受之轻》里所说过的："小说不是作者的忏悔，而是在世界变成的陷阱中对人类生活的勘探。"陷阱是什么意思？

M·K：生活是一个陷阱，对此人们始终都明白，人生下来，自己并没有去要求，就被关闭在不是自己选择的注定要死亡的肉体里。然而世界的空间提供着一个永远的逃避的可能。一个士兵可以逃出军队在邻近的地方开始另一种生活。可是到了我们的世纪，我们周围的世界突然自己关闭了。世界变成陷阱。这一改变的决定性事件毫无疑问是一九一四年的大战，它被称为(这在历史上是第一次)世界大战。这一世界性是虚假的。它只涉及欧洲，并且不是整个欧洲。但"世界"这一定语却很有说服力地表明人们面对事实的恐惧感，这个事实是：从今以后，地球上所发生的任何事都不再可能仅只是一方之事，所有的灾难都关系到全世界，因此，我们被外界所决定，被一些谁也无法逃避的境况所决定，这些境况使我们和其他人日益相像。

但是，请理解我，如果说我处在所谓的心理分析小说之外，不是说我去掉了我的人物的内心生活。这仅仅是说我的小说首先所追踪的是别的谜，别的问题。这也并不能说我反对对心理分析津津乐道的小说。普鲁斯特以后情况的变化毋宁说使我充满了怀旧的伤感。一种博大的美随着普鲁斯特离我们渐渐远去。而且永不复回。贡布罗维茨[1]有一个想法，既滑稽又天才。他说，我们的自我的重量取决于地球人口的数量。因此，德谟克利特占人类的四亿分之一；勃拉姆斯占十亿分之一；贡布罗维茨他自己占二十亿分之一。从这个算术观点来看，普鲁斯特式的无限的重量，自我的重量，自我的内心生活的重量就变得越来越轻。在这场朝着轻盈而去的跑步中，我们已经越过了一个宿命的限制。

C·S．您的"不能承受之轻"从您的早期作品开始，就缠扰着您。比如说，我想到《可笑的爱情》里的短篇《爱德华与上帝》。在爱德华第一夜与年轻的阿丽丝作爱之后，他感到一种奇怪的难受，这对他的一生具有决定性意义：他看着自己的女朋友，对自己说：阿丽丝的想法事实上只是贴在她命运上的一个东西，而他

---

① W．Gombrowicz（一九〇四——一九六九），波兰作家。

的命运只是贴在他身体上的一个东西。于是他看她不再是别的，而仅仅是一个身体、一些想法、一个传记的偶然组合，一个无机的、抽象的和易枯萎的组合。在另一个短篇《搭车的游戏》中，在故事的最后几段，那个年轻姑娘由于自己不能肯定自己到底是什么，哭着一遍遍地说："我是我，我是我，我是我……"

M·K：在《生命中不能承受之轻》里，特丽莎在镜子里看着自己。她问自己如果她的鼻子每天长出一毫米会怎么样，多少时间以后她的脸就会变得认不出来了。如果她的脸不再像特丽莎，特丽莎还是特丽莎吗？自我从哪儿开始在哪儿结束呢？您看，在灵魂的不可测的无限中没有任何惊讶，倒是在对自我和认同的无把握面前感到惊讶。

C·S：您的小说里一点没有内心独白。

M·K：在布洛姆①的脑袋里，乔伊斯装了一个麦克风。借助于内心独白这种奇特的侦探，我们对于我们是什么得知了许许多多。但是，我是不会使用这个麦克风的。

C·S：在乔伊斯的《尤利西斯》中，内心独白贯穿整个小说，它是结构的基础和主要的写作手法。在您

---

① 乔伊斯小说《尤利西斯》中的人物。

那里，起这种作用的是哲学的深思吗？

M·S：我觉得"哲学的"这个词不恰当。哲学在没有人物没有境况的条件下发展它的思想。

C·S：您的《生命中不能承受之轻》一开始就对尼采的永劫回归作了一番思考。如果这不是抽象地在没有人物没有境况的条件下作哲学的深思又是什么呢？

M·K：不！从小说的第一行开始，这个思考就直接地把一个人物——托马斯的基本境况引了进去。它把他的问题摆在那里：在没有永劫回归的世界里的存在之轻。您看，我们终于回到了我们的问题上：在所谓的心理分析小说之外是什么？换言之，什么是捉住自我的非心理分析的方法？捉住自我，在我的小说里，就是说要捉住那个自我对于存在的疑问的本质。捉住它的存在编码。在写作《生命中不能承受之轻》时，我意识到这个或那个人物的编码是由若干个关键词组成的。对于特丽莎，它们是：肉体、灵魂、晕眩、软弱、田园诗、天堂。对于托马斯：轻、重。在题为《误解小词典》的那一节，我研究了弗朗兹的和萨宾娜的存在编码，我分析了好几个词：女人、忠诚、背叛、音乐、黑暗、光明、游行队伍、美、祖国、墓地、力量。这些词的每一个在另一个人的存在编码里都有一个不同的意义。当然，编码不是被抽象地研究，它是在情

节与境况中逐步揭示出来的。请看《生活在别处》的第三章：那个主人公，腼腆的杰罗米尔，他还是个童男子。一天，他和自己的女朋友一起散步，那个女朋友突然把头塔在他的肩膀上。他感到自己被幸福淹没，甚至感到生理上的亢奋。我在这小小事件上停住，并进行观察："杰罗米尔所经历的最大的幸福就是感到一个姑娘的头搭在自己肩上。"从这开始，我试着去捕捉杰罗米尔的色情变态："一个姑娘的头对于他意味着超过一个姑娘的肉体；他想要一个被裸露的肉体照亮的姑娘的脸。他不想占有一个姑娘的肉体；他想占有一个姑娘的脸，而这个脸把肉体作为爱情的证明赠与他。"我试着把一个词放在这种态度上，我选择了"温柔"一词。我研究这个词：温柔到底是什么？我得出了一个接一个的回答："当我们被抛到成年的门槛上，当我们在童年时并未理解到的童年的好处被我们不安地领悟到，在那一刻，温柔便产生了。"接着是："温柔，是成年给我们唤起的担忧。"另外还有一种定义："温柔，是创造一个人为的空间，另一个人在里面像孩子一样被对待。"你瞧，我不给您看杰罗米尔的脑袋里发生了什么，我给您看的其实是我脑袋里发生的：我久久地观察我的杰罗米尔，试图一步一步接近他的态度的根本，弄懂它，给它一个词，捉住它。

在《生命中不能承受之轻》里，特丽莎与托马斯生活在一起；但是，她的爱情要求她发动自己的全部力量，突然，她支持不住了，她想退回到从前，回到"下面"，她是从那里来的。于是我想：她怎么回事？我找到了答案：她感到晕眩。什么是晕眩？我寻找定义，我说："一个使人头昏的不可克服的下跌的欲望。"但是我马上更正自己，明确了定义："……晕眩，就是沉醉在自己的软弱中。人意识到自己的软弱，但又不想反抗它，而是任其下去。人因自己的软弱而沉迷，希望变得更加软弱，希望在所有人面前瘫倒在大街上，希望脚踏在地上，在比地还要低的地方。"晕眩是理解特丽莎的关键之一。这不是理解您和我的关键。但是，您和我，我们知道这种晕眩，至少知道它可以作为我们的可能，一种存在的可能。我创造了特丽莎，一个"实验性的自我"，是为了理解这种可能，理解晕眩。

但是，被这样提出疑问的不仅仅是那些特殊的境况，全部小说都不过是一个长长的疑问。深思的疑问（疑问的深思）是我的所有的小说赖以建立的基础。让我们继续说《生活在别处》。这部小说开始用的标题是：《充满激情的时代》。在最后一刻，由于一些朋友认为这个题目过于平淡和讨厌，在他们的压力下，我把它改了。我向他们让步是一件蠢事。其实，我觉得作为

一个小说的题目，对它所属的主要范畴进行选择是很好的。这个范畴就是：《玩笑》、《笑忘录》、《生命中不能承受之轻》甚至《可笑的爱情》。不应该把这个题目理解为逗人的爱情故事。爱情这个意思始终是与严肃连在一起的。然而，可笑的爱情，是指被去掉了严肃性的那种爱情。对于现代人，这是一个主要的概念。让我们重新回到《生活在别处》。小说建立在这么几个问题上：什么叫充满激情的态度？在充满激情的年代，青春是什么？激情—革命—青春，这三者结合的意义是什么？作为诗人是什么意思？我记得我在开始写这本小说时，我把记在我的日记本上的这个定义作为工作的假设："诗人是一个在母亲的引导下在世界面前极力炫耀自己的年青人，然而他没有能力进入那个世界。"您瞧，这个定义不是社会学的，不是美学的，也不是心理学的。

C·S：它是现象学的。

M·K：这个形容词倒不坏，但我禁止自己去用它。对那些认为艺术只是哲学与理论思潮的衍生物的教授们。我是太害怕他们了。小说在弗洛依德之前就知道了潜意识，在马克思之前就知道了阶级斗争，在现象学者们之前就实践了现象学（寻找人类境况的本质）。普鲁斯特不曾结识任何现象学者，说他进行了"现象

学的描写”，多么绝妙！

C·S：我们来概括一下吧。理解自我有好几种方法。首先是通过行动。然后是在内心中动。而您则肯定：自我是由对存在的疑问的本质所决定的。这一态度在您那里便导致好几种结果。比如，由于您热衷于理解境况的本质，便使描写的所有技巧在您看来都显得过时。您对您的人物的外表几乎只字不提。由于您更感兴趣的是对境况的分析，而不是心理动机的寻求，所以您对人物的过去也是吝啬笔墨的。您的过于抽象的叙事特点不会使您的人物缺少生气吗？

M·K：请您试着把这个问题也提给卡夫卡，或穆齐尔①。人们已经给穆齐尔提过这个问题。甚至一些学问高深的人也曾指责他不是一个真正的小说家。瓦尔特·本杰明欣赏的是他的智慧而不是他的艺术。艾德华·罗蒂提认为他的人物没生活，建议他把普鲁斯特作为可以追随的榜样。他说：魏图林夫人②与迪奥提米③相比是多么生动逼真。实际上，两个世纪的心理分析现实主义已经立下了若干条几乎不可逾越的规则：1、应该给人物提供尽可能多的信息·关于他的

---

① R. von Musil(一八八○——一九四二)，奥地利作家。

② 普鲁斯特小说中的人物。

③ 穆齐尔小说中的人物。

外表，他说话的方式，行动的方式；2、应当让人了解人物的过去，因为正是在那里可以找到他现在行动的动机；3、人物应当有完全的独立性，也就是说作者和他自己的看法应当隐去而不影响读者，读者希望向幻想让步并把虚构作为现实。然而，穆齐尔撕毁了小说与读者之间的这个陈旧的合同。其他的小说家也跟在他后面。我们对布洛赫的最重要的人物艾斯克的外表知道什么呢？什么都不知道。除去他长着很大的牙。我们对K或施维伊克[①]的童年知道什么呢？穆齐尔，布洛赫，贡布罗维茨都坦然大方地通过他们的思想存在于他们的小说中。人物不是对一个活人的模拟。他是一个想像出来的人，是一个实验性的自我。这样，小说就走回到它的开始阶段。唐吉诃德作为一个活着的人几乎是不能想像的。然而，在我们的记忆里，有哪个人物要比他更生动呢？请理解我，我不愿意对读者抱势利眼，他们有天真的同时也是合情合理的愿望，他们愿意被想像中的世界征服，并不时地把它与现实相混淆。但是，我并不认为对此，心理分析现实主义是必不可少的。我第一次读《城堡》时只有十四岁。那时，我也很钦佩一位住在我家附近的冰球手。我照着他的

---

① 卡夫卡小说中的人物。

样子去想象K，直到今天，我还这样看他。我想通过这件事说明读者的想像自动地完善了作者的想像。托马斯是黄头发还是黑头发？他父亲是穷还是富？您自己选择吧。

C·S：但是，您并不总是符合这一规则，在《生命中不能承受之轻》里面，托马斯实际上没有任何过去，特丽莎的出现则不仅有她的童年，还有母亲的童年。

M·K：在小说中，您可以读到这句话："她的生活只是她母亲生活的延续，有点儿像一只台球，它的滚动上只是一个台球手的手臂所作的动作的伸延。"如果我说起她的母亲，并不是列出关于特丽莎的信息的单子，而是因为特丽莎是"她母亲的延续"，她为此而痛苦。我们还知道她的胸脯很小，"乳头周围的乳晕很宽而且颜色过于深"，好像这是由一个"为穷人收集诲淫画的农民画家"画的；这个情况非写不可，因为肉体是特丽莎的另一个大主题。相反，关于她的丈夫托马斯，我对他的童年、他的父亲、他的母亲和他的家庭没有讲任何事情。他的肉体和他的脸我们一无所知，因为他对存在的疑问的本质植根在其它主题中。这些情况的缺乏并未使他少掉一些"生动"。因为，使一个人生动意味着：一直把他对存在的疑问追究到底。这意味着追究若干个境况，若干个动机，乃至使他定形

的那若干个词。仅此而已。

C·S：那么您对小说的看法可以说是关于存在的诗意的深思。然而，您的小说并不总是这样被理解。人们在那里看到许多政治事件，它们都用来给一种社会学的、历史的或意识形态的解释提供了东西。您怎样把您对社会历史的兴趣和您所坚持的小说首先是研究存在之谜这个信念调和在一起呢？

M·K：海德格尔用了一个极为著名的公式来形容存在：in—der—Welt—sein，即，在世界中。人与世界的关系不是主体对客体的关系，像眼睛面对一幅画那样，甚至不是像一个演员在舞台的一个布景下那样。人与世界的关联犹如蜗牛和它的壳：世界是人的一部分，它是他的维度，随着世界的变化，存在也变化。自巴尔扎克以来，我们的存在的"Welt"(世界)便具有了历史性，人物的生活发生在一个以日期为标记的时空里。小说永远也摆脱不了巴尔扎克的这份遗产。即便是发明了怪诞的、令人不能相信的、打破了所有真实性规则的贡布罗维茨，也在劫难逃。他的小说都发生在有日期的时间内，完全地具有历史性。但是，有两种东西不能混淆：一是审视人类存在的历史维度的小说，一是有说明一个历史境状，描写一个特定时刻里的社会，即一种小说化历史编纂的小说。您知道所

有那些关于法国大革命，关于玛丽—安东奈特，关于一九一四，关于苏联集体化(支持的或反对的)，或关于一九四八年的小说，这一切都是用小说语言传译一种非小说认识的庸俗化小说。然而，我永远不会跟在布洛赫后面重复：小说唯一的存在理由就是说出只有小说能说出的话。

C·S：但是，小说对于历史，能专门说出些什么呢？或者说，您对待历史的方法是什么？

M·K：我的原则是这样：第一，对于所有的历史背景，我在处理上都尽可能简练。对待历史，就像一位舞美专家只用几件于情节必不可少的东西来安排出一个抽象的舞台。

第二个原则：在历史背景中，我只抓住那些能给我的人物创造一个有揭示意义的存在境况的历史背景。比如《玩笑》中，卢德维克看见他所有的朋友与同学都非常轻松地举手赞同将他开除出大学并使他的生活由此而发生动荡，他相信，在必要的时候，他们也能够以同样的轻松，举手赞同对他的绞刑。由此产生他给人下的定义：人，即一个能在任何境况下把身边的他人推向死亡的人。卢德维克对人类学的基本经验有其历史的根源，但是，描写历史本身(党的作用，恐怖的政治根源，社会机构的组织等等)我一点不感兴

趣，您在我的小说里也找不到。

第三个原则：历史的编纂只写社会的历史，而不写人的历史。因此，我的小说中所涉及的历史事件常常被历史学所遗忘。举例说：一九六八年俄国人入侵捷克斯洛伐克之后，实行的恐怖是由官方组织的对狗的屠杀为先导的。这一次要情节被完全忘记了，它对于一个史学家、政治学家没有任何意义。但它具有很高的人类学意义。在《为了告别的聚会》中我只通过这个唯一的插曲提示了书的历史气候。另一例，《生活在别处》的最后时刻，历史在一个丝毫不漂亮的难看的小裤衩的形式下参与了小说：那时候，人们找不到别的小裤衩；面对自己一生最美好的色情机会，杰罗米尔害怕自己因穿着这种裤衩而显得可笑，以至于连衣服都不敢脱，终于夺门而逃。不漂亮！这又是一个被遗忘的历史背景。然而，对于不得不在某种政治制度下生活的人来说，这曾经是多么重要。

第四个原则走得更远：历史背景不仅应当为小说的人物创造一种新的存在境况，而且历史本身应当作为存在境况而被理解和分析。举例说：在《生命中不能承受之轻》中，杜布切克被俄国军队逮捕、绑架、关押、威胁，被迫进行谈判。回到布拉格后，他在广播电台里讲话。但是，他讲不出来，喘着气，在句子中

间作很长的可怕的停歇。这一历史插曲(况且，它已被完全遗忘，因为两小时以后，电台的技术人员被迫剪掉了他的报告中的吃力的停歇)这就是软弱。软弱是存在中很普遍的一个范畴："在面对一个更强大的力量时，人总是软弱的，即便有了杜布切克那样的田径运动员的体魄。"特丽莎不能忍受这个使她反感并使她感到屈辱的软弱的场面，她宁肯移居国外。但是，面对托马斯的种种不忠行为，她像杜布切克那样束手无策，软弱无力。您已经知道什么叫晕眩，这就是沉醉于自己的软弱，是不可克服的下跌的欲望。特丽莎突然明白"她属于弱者，属于弱者的营垒，弱者的国家，她应当忠诚于他们，正因为他们是弱者，他们在说话时喘着气。"沉醉在软弱中的她离开了托马斯，回到布拉格，回到"弱者的城市"。历史境况在这里仅仅是一个布景底幕，在这个布景下产生种种人的境况，它本身也是一个人的境况，一个被放大的存在的境况。

在《笑忘录》中，布拉格之春并不是在政治—历史—社会的维度上被描写，而是作为基本的存在境况之一：人(一代人)在行动(进行一场革命)，但他的行为背离了他，不服从他(革命四处蔓延，屠杀，摧毁)，他尽一切努力，想挽回和降服这个不服从他的行

动（那一代人组成了一个持反对立场的主张改革的运动），但无济于事。行为一旦背离了我们，就永远无法被挽回。

C·S：这使我们回想起您在开始时谈到的定命论者雅克的境况。

M·K：但这一次是集体的历史的境况。

C·S：为了理解您的小说，应当了解捷克斯洛伐克的历史吗？

M·K：不用。所有需要知道的，小说里面都讲了。

C·S：读小说不需要任何历史知识吗？

M·K：我们有欧洲的历史。从公元一千年到我们今天，它仅仅是一场共同的冒险。我们属于它，我们的全部行动，个人的或民族的，只有在面对它的情况下，才显示出决定性的意义。我不知道西班牙的历史，但也可以理解唐吉诃德。但是，如果我对欧洲历史的冒险，它的骑士时代，它的骑士艳情和它从中世纪到现代的过渡没有一个即便是粗略的了解，我就不会理解唐吉诃德。

C·S：在《生活在别处》中，杰罗米尔生命的每一阶段都与蓝波、济慈、莱蒙托夫的生平中的某一段相对照。五一节布拉格的游行队伍与六八年五月巴黎的

大学生游行混在一起。这样，您给您的主人公创造了一个包容了整个欧洲的广大舞台。然而，您的小说发生在布拉格。它在一九四八年暴乱时达到最高潮。

M·K：对于我，这是欧洲革命自身的被浓缩的小说。

C·S：欧洲 革命？这次 暴乱？况且 它是 被 输入的。

M·K：这次暴乱尽管不是真正的暴乱，但它却是作为一次革命而被体验的。由于它的全部说教、幻想思考、动作、罪恶，它今天在我看来是欧洲革命传统的滑稽的缩影，它如同欧洲革命时代的伸延与怪诞的终结。也可以说，这本书的主人公杰罗米尔是维克多·雨果和蓝波的伸延，是欧洲诗歌的怪诞的终结。《玩笑》中的杰洛斯拉夫在民众艺术正在消失的时代把它上千年的历史伸延下去。《可笑的爱情》中的大夫哈威尔是唐璜主义不再可能存在的时代里的一位唐璜。《生命中不能承受之轻》里的弗朗兹是欧洲左翼大进军的充满伤感的最后回声。而特丽莎，在波希米亚那个偏远的小村子里，不仅脱离了她家乡的公共生活，而且脱离了"作为大自然的主人与占有者的人类继续向前发展的道路"。所有这些人物不仅结束了他们个人的历史，而且还结束了欧洲冒险的种种超个人的历史。

C·S：这就是说您的小说处在现代的最后一个行动中，您把这一时期称之为"终极悖论的时期"。

M·K：是这样。但是，我们要避免一个误会。当我写《可笑的爱情》中哈威尔的故事的时候，我并不想讲一位当代的唐璜。在当今时代，唐璜主义的冒险已经结束。我写的是一个在我看来很逗的故事。如此而已。所有这些关于最后终极的思考，等等，在我的那些小说之前并不曾有，而是来自于小说。是在写《生命中不能承受之轻》的时候，在我的人物的启发下（他们都以某种方式退出了世界），我想到了笛卡尔那句著名的话：人，自然的主人与占有者。这位"主人与占有者"在实现了科学与技术的奇迹之后，突然醒悟到他什么都不占有，他不是自然的主人（自然正一点一点地退出地球），不是历史的主人（历史背离了人），也不是自己的主人（他被自己灵魂中非理性的力量所驱使）。但是，如果上帝已经走了，人不再是主人，谁是主人呢？地球没有任何主人，在虚空中前进。这就是存在的不可承受之轻。

C·S：把现在的时代看作是幸运的、最最重要的、即最后的时刻，这难道不是一种自我中心式的幻想吗？欧洲曾经多少次以为自己到了最后的日子，到了世界末日。

M·K：请在所有的终极悖论上，加上末日的终极悖论。当一个现象从远处就预示出它未来的消失时，知道的人很多，或许惋惜的人也很多。但是，当末日走向终结时，我们已经把眼睛转向别处、死亡变得看不见了。已经有一段时间，河流、夜莺和穿过牧场的小路从人们的头脑中消失了。没有人再需要它们。明天当自然从地球上消失的时候，谁会发现呢？奥克塔维欧·帕兹，勒内夏的继承者在哪儿？伟大的诗人们在哪儿？他们消失了吗？或许是他们的声音已难以听到？总之，这对于我们欧洲实在是个巨大的变化，在过去，我们不能想像没有诗人。如果人已失去了对诗歌的需求，他会发现诗的消失吗？末日并不是世界末日的爆炸。也许没有什么比末日更为平静的了。

C·S：可以这样说。但是，如果什么东西正在结束，我们可以设想什么别的东西正在开始。

M·K：肯定是这样。

C·S：什么在开始呢？这在您的小说里并没有看到。那么这就有一个怀疑：是不是您只看到了我们的历史境况的一半？

M·K：这是可能的。但是没有这么严重。其实，您应该明白小说是什么。一个历史学家给您讲述曾经发生过的事件。然而，拉斯柯尔尼科夫的罪行却从

没有发生。小说不研究现实，而是研究存在。存在并不是已经发生的，存在是人的可能的场所。是一切人可以成为的，一切人所能够的。小说家发现人们这种或那种可能，画出"存在的图"。再讲一遍：存在，就是在世界中。因此，人物与他的世界都应被作为可能来理解。在卡夫卡那里，所有这些都是明确的：卡夫卡的世界与任何人的所经历的世界都不像，它是人的世界的一个极端的未实现的可能。当然这个可能是在我们的真实世界背后隐隐出现的，它好像预兆着我们的未来。因此，人们在谈卡夫卡的预言维度。但是，即便他的小说没有任何预言性的东西，它们也并不失去自己的价值，因为那些小说抓住了存在的一种可能（人与他的世界的可能），并因此让我们看见了我们是什么，我们能够干什么。

C·S：然而，您的小说却处在一个完全真实的世界里。

M·K：请回想一下布洛赫的《梦游人》，这个三部曲环绕了三十年欧洲历史。对于作者说来，这段历史被很清楚地视作价值观念持续不断的堕落。书中的人物被封闭在这一过程中，如同被封闭在一个笼子里。他们要找到一个与这种共同价值逐渐消失相适应的行为。布洛赫当然相信他的历史判断的正确，也就是说，

坚信他所描绘的那个世界的可能是一个已经实现的可能。我们试想一下他搞错了，与这个堕落的进程相并行的是另一个进程，是布洛赫所不能看到的积极的进程。这会在价值上改变《梦游人》一书的什么东西吗？不。因为价值观念堕落这个过程是世界的无可争议的一种可能。唯一重要的是理解被抛入这个过程的漩涡里的人，理解他的动作和他的态度。布洛赫发现了一块未知的存在的领地。存在的领地就是存在的可能。这一可能是否会变为现实，这是次要的。

C·S：您的小说所置身的终极悖论的时代不应被看作一个现实，而应被看作一种可能，是这样吗？

M·K：这是欧洲的一种可能。对欧洲的看法的一种可能。人的境况的一种可能。

C·S：但是，如果您试图抓住一种可能而不是一个现实，那您为什么认真地面对您书中的画面呢？比如布拉格的画面和那里所发生的事件。

M·K：如果作者把一种历史境况作为人的世界从未有过的具有揭示意义的一种可能，他就想把那个境况按照它的样子描写下来。但是，我们仍然可以认为，忠实于历史的现实就小说价值说来是次要的事情。小说家既不是历史学家，也不是预言家，他是存在的勘探者。

第三章 《梦游人》启发下的笔记

结　构

三部小说组成的三部曲：《帕斯诺式浪漫主义》；《艾斯克式无政府主义》；《于格诺式现实主义》。每部小说的历史发生在前一部小说的十五年以后：一八八八；一九〇三；一九一八。没有一部小说与另一部有因果联系，每一部都有自己的人物圈，都以自己独特的方式构成，与其它两部不同。

帕斯诺（第一部小说的主人公）和艾斯克（第二部小说的主人公）的确都在第三部小说的舞台上。贝特朗（第一部小说的人物）在第二部小说中扮演一个角色，这也是事实。然而，贝特朗在第一部小说中所经历的历史（与帕斯诺、鲁泽娜、伊利莎白）在第二部小说中完全不存在，第三部小说中的帕斯诺对他的青年时代（在第一部小说中曾谈到）没有任何回忆。

在《梦游人》与其他二十世纪的伟大壁画（普鲁斯特的、穆齐尔的、托马斯·曼的等等）之间，有一个根本的不同：在布洛赫的小说中，构成全书的一致性的不是情节的连续性，也不是传记的（一个人物的、一个家庭的）连续性。是另一个东西，不大看得见，不大捉得住，它是秘密的，同一主题（人面对价值的堕落）的连续性。

可 能 性

在成为陷阱的世界中，人的可能性是什么？

答案首先要求人对世界是什么有一种想法。对它有一个本体论的设想。

在卡夫卡眼里的世界：官僚化的世界。办公室不是作为许多社会现象中的一个，而是世界的本质。

令人费解的卡夫卡与大众喜爱的哈谢克之间的相似（一种令人好奇的、意料之外的相似）正是在这里。哈谢克并不（以一种现实主义的方式，以一个社会批评家的方式）把军队描写为奥匈牙利社会的一种环境，而是世界的现代版本。与卡夫卡的法庭一样，哈谢克的军队只是一个庞大的官僚化的机构，一个行政军队，过去的军事品德（勇敢、狡猾、灵活）已毫无用处。

哈谢克的军人官僚是傻瓜；卡夫卡笔下的官僚们

的自我吹嘘和荒唐的逻辑也是毫无智慧。在卡夫卡那里，傻披着一件神秘外衣，象是一个形而上的寓言。它使人害怕。约瑟夫·K在他自己的行为和他的难以理喻的预言中，努力不惜一切代价去猜测一个意思。因为，如果说被判死刑是可怕的，那么不为任何原因而被判刑便是无法忍受的，就象一个没有意义的烈士。K于是同意自己有罪，并去寻找自己的错处。在最后一章，他在市警察的目光下(那些警察本来可以救他)保护了他的两个刽子手，并在死前几秒钟，谴责自己没有足够的力量掐死自己，为他们俩省去这个肮脏的差事。

帅克则恰恰处于与K相反的地位。他摹仿自己周围的世界(傻的世界)，摹仿得那么一板一眼，没人能知道他到底是不是真的痴。他那么容易(而且那么快乐！)就适应了执政的秩序，不是因为他看到了它具有一种意义，而且因为他看到其中没有任何意义。他自己寻开心，拿别人开心，他过分的趋炎附势，把世界变成唯一的巨大的笑话。

(了解过现代世界的专制版本的我们，知道这两种表面上人为的、矫揉造作的、过分的态度只不过是太真实了；我们曾生活在有限的空间里，这种有限一方面来自K的可能性，另一方面来自帅克的可性能：这

就是说：在那个空间，有一极是与政权认同，直至受害者声援他自己的刽子手，另一极是以拒绝在任何事情上认真从而不接受政权；这就是：在认真的绝对——K——与非认真的绝对——帅克——之间的空间。

那么布洛赫呢？他的本体论假设是什么？

世界是价值（来自中世纪的价值）堕落的过程，这个过程伸延在现代的四个世纪中，它是它们的本质。面对这一过程，人的可能性是什么？

布洛赫发现了三个：帕斯诺可能性，艾斯克可能性，于格诺可能性。

帕斯诺可能性

尧齐姆·帕斯诺的兄弟死于一次决斗。父亲说："他为荣誉倒下了。"这几个字永远地刻入了尧齐姆的记忆。

但是他的朋友贝特朗却十分吃惊：在火车与工厂的时代，两个男人怎么会僵直地站在那里，面面相视，两臂伸开，手枪在握呢？

对此尧齐姆想：贝特朗没有任何荣誉感。

贝特朗：感情能经受住时间的演变。它们是保守主义的不可摧毁的基础，返祖的残余物。

然而，感情上对以往价值的留恋，对它们的返祖残余的留恋，正是尧齐姆的态度。

帕斯诺被制服这个动机引入到小说中，过去，叙述者说，教会象最高法官，统治着人。神甫的服装是超越人间权力的象征。官吏的制服、司法官员的长袍代表着世俗的事务。随着教会的神奇影响日益削弱，制服取代了神职的服装，上升到绝对的水平。

制服，是我们没有选择的，指定给我们的；普遍性的肯定面对个体的脆弱，当过去非常有把握的价值被作为问题提出来，并低头远离我们时，没有这些价值(没有忠诚、没有家、没有祖国、没有纪律、没有爱情)就不会生活的人便把自己紧束在到处可见的制服中，一直系到最后一个扣子，好象这个制服仍然是超验性的最后遗迹，它能保护人不遭受未来的寒冷，那个未来中没有任何东西可尊重。

帕斯诺的历史在新婚之夜达到顶点。他的妻子伊丽莎白不爱他。他眼前除了一个不爱的未来什么也看不到。他在她身边躺下，没有脱衣服。这样就"把他的制服搞乱了一点儿。下摆露出了黑裤子。尧齐姆发现后，马上整了一下衣服，重新盖住了裤子。他翘起腿，为了不碰着他的漆亮的皮鞋，费好大的力气把两脚搭在床边的椅子上。"

艾斯克可能性

过去教会完全统治人的时代的价值很久以来就动摇了。但是，对于帕斯诺说来，它们的内容还是很清楚的。他不怀疑他的祖国，他知道对于它他应当忠诚，它是他的上帝。

在艾斯克面前，价值却带着面纱。秩序、忠诚、牺牲，这些词对于他是亲切的，但事实上它们代表着什么呢？为什么牺牲？要有什么样的秩序？他一无所知。

如果一个价值失去了自己的具体内容，剩下的是什么？只有一个空洞的形式；一个没有回答的命令，但它却以更大的疯狂要求被听到和被听从。艾斯克越是对它所要求的知道的少，它越是疯狂地要求。

艾斯克：没有上帝的时代的狂热崇拜。既然一切价值都被掩盖，一切都可以被看作是价值。公正、秩序，他曾在工会斗争中寻找过它们；也在宗教里寻找过它们，今天，在政权中他寻找它们，明天他将在他梦想移居的美国的幻影中去寻找。他可以是一个恐怖分子，也可以是一个悔过的恐怖分子，揭发自己的同事，他还可以是一个积极分子，一个教派的成员，一

名准备牺牲性命的神风飞机驾驶员。我们世纪鲜血淋淋的历史中所风行的一切激情都在他简单的冒险中被包括、暴露、诊断，并令人可怕地被说明。

他在办公室不满意，与人吵架，他被人赶走了。这样便开始了他的故事。所有使他愤怒的混乱，在他看来原因都在会计南特维格身上。上帝知道为什么偏偏是他。这并不妨碍他决定去警察那里揭发他。这难道不是他的义务吗？难道不是为所有象他一样渴望公正与秩序的人要帮的忙吗？

但是有一天在酒馆，没有一点儿怀疑的南特维格亲切地邀他坐到桌前请他喝酒。艾斯克不知所措，努力回想南特维格的错误，然而现在，错误"奇怪地变得无法抓到，模糊不清，艾斯克立刻意识到他的打算之荒谬，他动作笨拙，毕竟有些不好意思地抓起了杯子"。

在艾斯克面前，世界分成善与恶的王国。但是不幸，善与恶同样都是无法辨认的(只要看到南特维格，就已经搞不清谁好谁坏)。在世界这个假面狂欢节上，只有贝特朗一直把脸上恶的烙印带到最后，因为他的错误是毫无疑问的：他是同性恋者，神圣秩序的破坏者。在小说开始，艾斯克准备去揭发南特维格，到了最后，他往信箱里投了一封反对贝特朗的揭发信。

于格诺可能性

艾斯克揭发了贝特朗。于格诺揭发艾斯克。艾斯克想通过那种作法拯救世界，于格诺想拯救自己的职业生涯。

在没有共同价值的世界中，无辜的投机者于格诺感到非常地自在。没有道德要求，这是他的自由，他的解脱。

这里有一个深刻的意义，事实上是他杀害了艾斯克，而且毫无罪恶感。因为"属于一个比较小的价值组合的人消灭属于一个比较大但却正在解体的价值组合的人，最不幸者在价值堕落的过程中总是担当刽子手的角色，判决的号声响起之日，从价值中解放出来的人将是这个给自己作了判决的世界的刽子手。"

在布洛赫的精神中，现代世界是非理性信仰的统治与非理性在无信仰世界中统治之间的桥梁。在桥尽头的那个人影便是于格诺，幸福的无罪恶感的杀人犯。安乐式的现代的末日。

K、帅克、帕斯诺、艾斯克、于格诺：五个基本可能，五个方位点，我觉得没有这五个点就不可能绘出我们时代的存在的版图。

在以往世纪的天空下

在现代的宇宙中转动的行星总是作为一个特殊的星座出现在个人的灵魂中：一个人物的状况，他的存在的意义始终是通过这个星座来确定的。

布洛赫写艾斯克，然后，他突然把他与路德相比。两人都属于反叛者一类(布洛赫对此作了很长的分析)。“艾斯克是反叛者，如同路德。”人们习惯于在一个人物的童年中寻找他的根。艾斯克(他的童年我们并不知道)的根在另一个世纪。艾斯克的过去是路德。

布洛赫为了抓住帕斯诺这个穿制服的男人，便把他置于漫长的历史进程中，在那里，世俗的制服占据了神甫服的位置；刹那间这个可怜的官员头顶上的现代天穹被豁然照亮。

在布洛赫那里，人物不是被设计为一个无法摹仿的短暂的独一无二，也不是奇迹般预先注定要消失的一秒钟，而是架在时间之上的坚实桥梁，路德与艾斯克，过去与现在，在桥上相会。

布洛赫在他的《梦游人》中预想出小说的未来的可能性，我认为与其说他用的是历史哲学，不如说他用的是这种新的看人的方法(在以往世纪的苍穹下看人)。

在布洛赫之光照耀下，我读托马斯·曼的《浮士德博士》，这部小说所关心的不仅是名叫亚德里安·雷韦尔库恩的作曲家，而且也是好几个世纪的德国音乐。亚德里安不仅是作曲家，也是结束音乐史的作曲家(他的最伟大的乐曲叫《世界末日》)。而且他不仅是最后的作曲家(《世界末日》的作者)，他也是浮士德。托马斯·曼的眼睛注视着民族的恶魔(他写这部小说是在第二次世界大战将近结束的时候)，思考着他虚构的人，德意志精神的代表者与魔鬼缔结的契约。他的民族的全部历史突然以唯一的一个人物：唯一的浮士德的冒险而出现。

在布洛赫之光照耀下，我读卡洛斯·孚恩特斯的《我们的土地》，书中的西班牙美洲的(欧洲的和美洲的)大冒险被放在一个令人难以置信的混杂和难以置信的梦的变形中去理解。布洛赫的原则——艾斯克与路德一样——在孚恩特斯那里被变成更激进的原则：艾斯克是路德。孚恩特斯把他的方法的关键交给了我们："需要用好几个生命来塑造一个人"。关于再生的古老神话实现为一种小说技巧，它把《我们的土地》变成一个巨大的奇怪的梦，梦中的故事始终由不断再生的同样的人物构成和贯穿。那个在墨西哥发现一个尚未被人知道的大陆的卢多维柯几个世纪以后在巴黎与

赛莱斯蒂娜在一起，但是这个赛莱斯蒂娜在两个世纪以前曾是菲力浦国王二世的情妇，如此等等。

在结束的时刻(一次爱情的结束、一个生命的结束，一个时代的结束)，已经过去的时间突然象一个整体展现出来，具有一种光辉灿烂的明确的已完成的形式。对于布洛赫说来，结束的时刻是于格诺，对于曼，是希特勒。对于孚恩特斯，是两千年的神奇的边界：从这个想象的观测台上看，历史，这个欧洲的畸形，这个纯洁时间上的污点，显出已经完结已被遗弃，孤零寂寥，一下变得象一个小小的个人的故事，朴素动人，第二天就被人遗忘干净。

如果路德是艾斯克，从路德到艾斯克的历史上是一个人的传记：马丁·路德—艾斯克。任何历史都只是几个人物的(浮士德的、唐璜的、唐吉诃德的、艾斯克的)历史，这些人物一起穿越了欧洲的所有世纪。

在因果性之外

在列维尼的产地，一个男人和一个女人相遇。两个孤独忧郁的人。他们互相喜欢，暗中希望把他们的生活结合在一起。他们只等机会到来，两人可以单独在一起，互相说出这个愿望。终于有一天，他们去一

个树林采蘑菇，没有旁人。两人心慌意乱，相对无言，他们知道那个时刻来到了，不该放跑它。他们已经沉默了好长时间，女的突然开始谈起蘑菇，这“出乎她的意愿，也出乎她的意外”。接着，又是沉默；男的想找些词来准备他即将作的宣言，但是，他非但没有谈爱情，“由于一个意料之外的冲动”，他也谈起蘑菇，回去的路上，他们始终谈着蘑菇，无能为力，失望不已。因为他们知道他们永远不会说到爱情。

回到家里，男的对自己说：我没有谈爱情是因为我死去的妻子，我忘不了她。但是，我们很清楚：这是一个虚假的只是用来安慰自己的理由。安慰自己？是的。因为人们甘心为一个理由而失去一次爱情。但人们永远不能原谅自己毫无理由地失去爱情。

这个小故事非常美，象是《安娜·卡列尼娜》的最伟大的成就所揭示的寓言：它把人的行动中无因果性无法估量甚至十分神秘的方面揭示了出来。

什么是行动？这是小说的永恒的问题，也可以说是它的主要的问题。一个决定如何产生？如何变成行动，行动又如何连接起来变成冒险？

过去的小说家试图用生活中外来的混乱的材料把清彻透明的合理性抽象化；在他们的视觉里，可以被合理抓住的动机产生了行动，这个行动又引出另一个

行动。冒险是有清楚的因果关系的一连串行动。

维特爱上朋友的女人。他不能背叛朋友，不能放弃爱情，于是他把自己打死。自杀透明得有如一个算术方程式。

但是，安娜·卡列尼娜为什么自杀？

那个男人不谈爱情，却谈蘑菇，他想相信这是由于他对死去的妻子的留恋。我们可以为安娜找到的理由也会有同样的价值。的确，人们蔑视她，但是她不能也蔑视别人吗？人们不让她去看儿子，这难道是一种无可挽救没有出路的境地吗？渥伦斯基是有一些不高兴，但是不管怎么样，他难道不是始终爱她吗？

况且，安娜来火车站不是为了自杀。她来找渥伦斯基。她扑向火车底下，并没有事先做决定。更不如说是决定夺走了安娜，把她从上面夺走。安娜和那个谈蘑菇的人一样，安娜"由于一个意料之外的冲动"而行动。这并不是说她的行为没有意义，只是说这个意义在可以从理性中被抓住的因果性之外。托尔斯泰使用了(在小说历史上第一次)几乎是乔伊斯式的内心独白，从而去重新复原一整套细微的逐渐消失的冲动、短暂的感觉、零碎的思考，使我们看到安娜的灵魂逐渐走向自杀的过程。

与安娜在一起，我们离维特却很远，离基里洛夫

也很远，后者的自杀是被完全明确的利益和被描写得很清楚的阴谋所驱使。他的行为尽管疯狂，却是理性的、有意识的，经过沉思和预谋的；基里洛夫的性格完全建立在他的奇怪的自杀哲学之上，他的行为只是他的思想的完全逻辑的延续。

陀斯妥也夫斯基抓住了理性的疯狂，理性的固执要一直走到它的逻辑的尽头。托尔斯泰所勘探的地域却在相反的一边；他揭开了非逻辑、非理性的干预。所以我讲他。对托尔斯泰的参照使我们把布洛赫放到了欧洲小说一大发现的背景下：勘察非理性在我们的决定和我们的生活中所起的作用。

混　　合

帕斯诺与一个叫鲁泽娜的捷克妓女往来，但他的父母却为他与跟他同一环境出身的一个年轻姑娘结婚做准备，那姑娘叫伊丽莎白。帕斯诺一点不爱她，然而她却吸引他。说真话，所有吸引他的并不是她，而是她对于他所代表的一切。

他第一次去见她，她住的社区的街道、花园和房子给人一种"岛屿一样的极大的安全感"；伊丽莎白的家以一种幸福的气氛迎接他，这是一种"在友谊的庇护下

的、十分安全的、十分温情的气氛”，有一天它会“自己变成爱情”，“爱情有一天又会熄灭而变为友谊”。帕斯诺所渴望的价值(一个家庭充满友好气氛的安全感)在他还没有见到那个将成为这一价值的体现者的女人之前(不顾他的意愿，违背他的本性)就展现在他眼前。

他坐在他村子的教堂里，闭着眼睛，想象在一片银色云彩之上 美丽无比的圣母玛丽亚端坐中央，周围是神圣的家庭。他很小的时候，在同一个教堂里就为同一个画面激动不已。那时他爱着父亲农场里的一个波兰女仆 他把她与圣母混为一人，想象自己跪坐在她美丽的双膝上，圣母的双膝变成女仆的双膝。这一天，双目紧闭，他又看见了圣母，突然他发现她的头发是金色的。对，圣母的头发与伊丽莎白的头发一样。他很吃惊 头发给他强烈的印象。他觉得通过这个梦，上帝自己使他知道他不爱的这个女人事实上是他真正的唯一的爱。

非理性的逻辑建立在这个混合的机关之上：帕斯诺对真实感觉平平，他不明白种种事件的原因；他永远不明白别人目光后面藏的是什么。然而，尽管外面的世界是伪装的、难以辨认的、无原因的，它却不是哑巴：它对他讲话，就象在波德莱尔的著名的诗中：“仿佛远远传来一些悠长的回音，……芳香、色彩、音

响，全在互相感应。"一个东西与另一个东西接近，相混合(伊丽莎白与圣母相混合)，并因此而得到解释。

艾斯克与绝对结为情人。"人只能爱一次。"这是他的座右铭。那么既然汉特金夫人爱他，她以前就没有爱过她死去的第一个丈夫(这是艾斯克的逻辑)。因而这个丈夫奸污了她，是个坏蛋。象贝特朗一样的坏蛋。恶的代表是可以互为替换的。他们混在一起。他们只是同一本质的不同表现。当艾斯克的目光掠过墙上的汉特金先生的画像时，一个念头从他脑子里闪过：立即去向警察揭发贝特朗。因为如果艾斯克打击贝特朗，就好象他打到了汉特金夫人的第一个丈夫，好象他使我们，我们所有人，摆脱掉一部分恶。

象征的森林

读《梦游人》应当认真慢慢地读，并在那些不逻辑又难以理解的情节上停下来，去看看被隐藏起来的地下的范畴，帕斯诺、鲁泽娜、艾斯克的决定建立在它的上面，这些人物没有能力去面对象一个具体的东西一样的现实。在他们眼前，一切都蜕变成象征（伊丽莎白是家庭安宁的象征，贝特朗，地狱的象征），当他们想在现实中行动时，他们对着象征作出反应。

布洛赫让我们懂得：一切行为的——个人或集体的——基础都是混合的体系，象征性思想的体系。只要研究一下我们自己的生活就能看到这个非理性的体系对我们的态度影响到什么程度，它远远超过理性的思考：这个男人对鱼缸里的鱼所抱的狂热使我想起另一个曾在过去带给我一次可怕的厄运的人，这个人便永远地在我心里引起一种不可克服的不信任……

非理性体系对政治生活的统治也同样：俄罗斯在最后一次世界大战中同时赢得的还有象征的战争：它至少成功地在半个世纪中向芝斯克们的庞大军队分发了善与恶的象征。这支军队贪婪地希求价值，但又无力去辨认它们。所以，在欧洲的意识中，古拉格永远不会占据纳粹主义那种作为绝对恶的象征的位置。所以，人们成群地自发地游行，反对越南战争，但却不反对阿富汗战争。越南，殖民主义、种族主义、帝国主义、法西斯主义、纳粹主义，所有这些词都象波德莱尔诗中的颜色与声音一样互相回应，而阿富汗战争可以说却是象征性地沉默，总之它在绝对恶的圈子之外，是象征的间歇喷泉。

我想到的还有每天公路上的大屠杀，这种死亡既可怕又平庸，既不象癌症，也不象爱滋病，因为它不是自然的作品，而是人的作品，它是几乎自愿的死亡。

它怎么没有使我们惊呆没有搅乱我们的生活，没有促使人去从事巨大的改革呢？不，它不使我们惊呆。因为我们和帕斯诺一样，只有一种很可怜的对真实的感觉，而这种死在漂亮汽车的假面具后面隐藏着，事实上它在象征的超真实的领域中代表着生。她微笑着与现代性、自由、冒险混合在一起，象伊丽莎白与圣母混同在一起一样。被判死刑者的死亡尽管少得多，越更多地吸引着人的注意力，并唤起狂热：它和刽子手的形象混同，它的象征的电压更高、更昏暗、更激起反抗。如此等等。

人是"象征的森林"里迷路的孩子——再次引用波德莱尔的诗句。

（成熟的标准：抵制象征的能力。但是，人类越来越年轻。）

多元历史主义

布洛赫在他的书信中，多次拒绝"心理"小说的美学观点，用他称作"认识论"和"多元历史"的小说来与之相对立。我觉得第二个词选择得尤其不好，它使我们误入歧途。真正创作了严格意义上的"多元历史"小说的是布洛赫的同胞，奥地利散文的开创者亚达贝尔·

斯蒂夫特，他的小说《圣马丁的夏天》(Der Nach Sommer)写于一八五七年(是的，在《包法利夫人》的伟大年代)。这部小说十分著名，尼采把它列为德意志四大优秀散文之一。对我来说，它勉强让人读懂：我们在书中可以学到许多关于地理学、植物学、动物学，所有手工艺、绘画、建筑学的东西，而人的状况却完全处在这座巨大的教益非浅的百科全书的边缘。正是由于这种"多元历史"性，小说完全缺少了小说的特点。

然而，布洛赫不是这样。他追逐着"只有小说能发现的东西"。但是他知道，习惯的形式(专门建立在一个人物的奇遇之上，并满足于对这一奇遇作简单的叙述)限制了小说，减少了认识能力。他还知道，小说具有非凡的合并能力，散文或哲学没有能力把小说合并进去，小说却有能力把诗与哲学合并到它的里面，而且它并不因此而失去自己的个性特点（只要想一想拉伯雷和塞万提斯），小说的特点正是包容其它形式，吸收哲学与科学认识。在布洛赫的视觉中，多元历史一词的意思是：动用所有的精神手段和所有诗的形式来阐明"只有小说能够发现的"：人的存在。

当然，这就要导致对小说的形式进行深刻的改造。

未完成

请允许我说出非常个人的意见：《梦游人》的最后一部(《于格诺与现实主义》)中的综合倾向和对形式的改造走得最远，它除去给我一种令人欣赏的愉快之外，也给我留下若干不满意的地方：

——"多元历史"的意图要求一种省略的技巧，而布洛赫却根本没有找到；小说结构的明确性因而受到损害；

——不同因素(诗、叙事、格言、报道、论文)更多的是并列，而不是被焊接成真正的"多元历史"的统一。

——关于价值堕落的出色论文尽管以一个人物写的文章的形式出现，很容易被理解为作者的思考，小说的真理，它的概述和论文，从而冲淡了小说空间中必不可少的相对性。

所有伟大的作品(惟其伟大)都包含一个未完成的部分。布洛赫不仅通过他所出色完成的而且也通过他希望达到而未曾达到的一切给我们启示。他的作品的未完成部分使我们懂得如下必要：1.必须有一个**彻底剥离**式的新艺术（可以包容在现代世界存在的复杂性

而不失小说结构的清晰明确）；2.必须有一个小说对位式的新艺术（能够把哲学、叙事与梦连接为一支音乐）；3.必须有一个专具小说特点的论文式的新艺术（也就是说它不声称带来一个断然的启示，而是假设的、游戏的、讽刺的）。

现代主义者们

在我们世纪所有伟大的小说家中，布洛赫也许最不出名。这并不难理解。他的《梦游人》刚刚完成，希特勒就上了台，德意志文化生活遭到毁灭；五年以后，他离开奥地利去美国，在那里一直到死。在这种条件下，它的作品失去了天然公众，失去了与一个正常的文学生活的接触，不再能在时间中扮演他的角色：在他的周围聚起一群读者，爱好者和相知者，创立一支流派，影响其他作家。和穆齐尔、贡布罗维茨的作品一样，他的作品很晚（在作者死后）才被发现（重新发现），他的发现者们和他一样，充满了追求新形式的激情，换言之，他们选择了“现代主义”方向。但是他们的现代主义与布洛赫的现代主义不相象，这不是因为他们更落后或更先进，他从根上，从对现代世界的态度上，从美学观点上都与他们不一样。这种不一

样引起某种尴尬：布洛赫被看作一位创新者（与穆齐尔、贡布罗维茨一样），但他不符合现代主义常见的习惯的形象（因为本世纪后半期，现代主义有一些系统化标准，即学院式的现代主义，也可以说正宗现代主义）。

这种正宗现代主义，比如说，要求破除小说的形式。而在布洛赫的视觉中，小说形式的可能性还远远没有穷尽。

正宗现代主义要小说摆脱人物的设计，在它看来，人物只是无用地掩盖作者面貌的面具。在布洛赫的人物中，作者的自我是无法发现的。

正宗现代主义排斥了整体性的概念。相反，布洛赫倒很乐意使用这个词来说明在劳动分工达到过分，专业化失去节制的时代，小说是一个最后的阵地，人在那里仍然能够与整个生活保持联系。

按照正宗现代主义的观点，"现代"小说与"传统"小说(这个"传统"小说是个箩筐，四个世纪的小说的各阶段都被乱七八糟塞了进去)之间，有一个无法逾越的边界。但在布洛赫的视觉中，小说仍在继续自塞万提斯以来所有伟大小说家们所投入的那个追求。

在正宗现代主义后面，还有末世学信仰的天真的残余物：即认为一个历史结束了，另一个(更好的)开

始了，它建立在一个全新的基础之上。但是在布洛赫那里，却有一种伤感的意识，即认为历史在与艺术特别是与小说的演变深刻敌对的环境中结束。

第四章　关于结构艺术的谈话

克利斯蒂安·萨尔蒙(以下简称C·S)：我要引用您在评论海尔曼·布洛赫的文章中写过的一段话来开始这次讨论。您的文章说："所有伟大的作品(惟其伟大)都包括一个未完成的部分。布洛赫不仅通过他完成好的一切而且也通过他曾经追求却未达的一切给予我们启示。他的作品的未完成可以使我们理解如下必要性：1必须有一种彻底剥离(depouillement radical)式的新艺术(它能包容在现代世界存在的复杂性而不丧失其建筑结构的清晰明确)；2、必须有一种小说对位(contrepoint romanesque)式的新艺术(它能把哲学、叙事与梦合为一支音乐)；3、必须有一种独具小说性质的论文(essai specifiquement romanesque)式的新艺术(也就是说，它并不主张带来一种必然的启示，而是停留于假设、游戏或讽刺)。"从这三点我看出了您的艺术纲领。我们先从第一点开始：彻底

剥离。

米兰·昆德拉(以下简称M·K)：要抓住在现代世界存在的复杂性，在我看来，需要有一种简洁凝练的技巧。不然的话，您就会堕入没完没了的冗长的陷阱。《没有优点的男人》(布洛赫)是我最喜欢的两三本小说中的一本。但是，请您不要要求我欣赏它的未完成的巨大篇幅。您想像一个城堡一眼望不到边，再想像一支四重奏延续九小时。有一些人类学上的限度是不能超越的，比如说记忆的限度。您在读到最后时，应该能够记得开头。否则，小说就会显得丑陋不堪，失去其建筑结构的光彩。

C·S：《笑忘录》由七个部分组成。如果您写得不那么简练，可以写成七部不同的很长的小说。

M·K：但是，如果我写了七部不同的小说，我就不可能希望在一部书里把握"在现代世界存在的复杂性"。简练的艺术对我来说是一种必须。它要求的是：永远直接地走向事情的中心。从这个意义上讲，我就想起我从小就狂热欣赏的作曲家莱奥斯·雅那切克①。他是现代音乐的伟大作曲家之一。在勋伯格和斯特拉文斯基还在为大乐队作曲的时代，他就已经意识到无

---

① Leos Janacek(一八五四——一九二八)，捷克作曲家。

用音符的重负会把乐谱整体压弯。他有意要进行剥离，由此而开始他的反抗。您知道，在每个乐曲的构成中，都有许多技巧．主题的呈示，展开，变奏，通常是非有不可的复调，中音部配器，过渡，等等。今天，人们可以用电脑制作音乐，但电脑在作曲家的头脑中始终存在。电脑甚至可以在没有任何独特思想的情况下作出一支奏鸣曲，而雅那切克所必需的是摧毁电脑。不用过渡，采用突然的并列，不用变奏，采用重复。并且，始终走向事情的中心：只有能表达出一些基本性东西的音符才有权存在。对于小说，也大体一样，小说也被"技巧"充塞，被那些取代了作者的俗规充塞，展示一个人物，描写一个场景，在历史条件下引入一个行动，用无意义的时刻充塞人物生命的时间；每变化一次布景，都要有新的展现、描写、解释。我所必须的是雅那切克式的：使小说摆脱小说技巧的规则和拘泥文字，使其言简意赅。

C·S：您在第二点提到"小说对位法式的新艺术"，在布洛赫的作品中，他并未使您完全满意。

M·K：拿第三本小说《梦游人》来说，它由五个因素，即五条有意混杂的线组成。1、基于三部曲中三个主要人物：帕斯诺、艾斯克、于格诺的短篇小说；2、关于安娜·温德灵内心世界的中篇小说；3、对一

所军队医院的报道；4、关于救济院一位姑娘的叙事诗(部分是诗)；5、对于价值堕落所作的哲学论述(用学术语言写成)。这五条线的每一条都绝妙无比。然而，这些线虽然都被同时处理，不停地交替(也就是说具有明显的复调意图)，却不统一，没有构成一个不可分的整体。换句话说，复调的意图在艺术上尚未实现。

C·S：用隐喻的方法把复调一词用于文学，是否会导致小说无法满足其要求？

M·K：音乐上的复调，是指同时展开两个或若干个声部(旋律)，它们尽管完全合在一起，仍保持其相对的独立性。我们先来说复调的对立面：单线结构。小说从其历史的开初就企图逃避单线性，并在一个故事持续的叙述中打开几个缺口。塞万提斯叙述了唐吉诃德的直线旅行。但是，在唐吉诃德的旅行中，他遇见了其他人，他们都讲述了他们自己的故事，在第一卷中有四个故事。这四个缺口使人走出了小说的直线情节。

C·S：但这不是复调。

M·K：因为这里没有同时性。借用斯克洛维斯基①的术语，这是指小说"盒子"里的玩意儿。在十七、十八世纪的许多小说家那里，您都能找到这种所

谓的玩意儿。十九世纪发展了另一种超越直线性的办法，这种办法或许可以被称为复调法。目前我们还找不出更好的叫法。《群魔》[2] 这本小说如果您从纯技巧的角度分析，您就会发现它由三条并行跃进的线组成，严格说来，它们也可以构成三个独立的小说：1、老斯塔伏洛吉恩和斯杰潘·维尔科文斯基的爱情的讽刺小说；2、斯塔伏洛吉恩和她全部恋情的浪漫小说；3、一个革命小组的政治小说。由于书中所有人物之间相互都认识，小说在情节虚构上所采用的一种巧妙的技巧便轻而易举地把这三条线连成一个不可分的整体。现在，我们再把布洛赫的复调法与陀斯妥也夫斯基式的复调法相比较。前者走得远的多。在《群魔》中，三条线特点尽管各有不同，都属于同一类(三个小说故事)，而在布洛赫那里，五条线的各类从根本上就不一样：长篇小说；短篇小说；报道；诗；论文。把非小说性的类合并在小说的复调法中，这是布洛赫的革命性创举。

C·S：但是，在您看来，这五条线并没有被足够地焊到一起。事实上，安娜·温德灵并不认识艾斯克，救济院的那个姑娘永远不曾听说过安娜·温德灵的存

---

① Chklovski(生于一八九二)，苏联文学批评家。

② 陀斯妥也夫斯基的小说。

在。所以，任何虚构小说的技巧都不可能把这五条各自不同、不相遇也不相交的线统一在一个整体中。

M·K：它们只是通过一个主题而被连在一起。但是，这种主题的结合，我认为是足够的。分散的问题在别处。让我们来回顾一下：在布洛赫那里，小说的五条线同时并进，互不交错，由一个或几个主题所统一。我借用了音乐学上的一个词来确定这种结构：复调。您将会看到把小说与音乐相比较不是没有益处的。伟大的复调音乐专家们的一个基本原则是各声部平等：任何一个声部都不能超越其它，任何声部都不能只充当简单的伴奏。然而在我看来，《梦游人》第三卷的缺陷在于五个"声部"的不平等。第一条线（关于艾斯克与于格诺的短篇小说）在篇幅上所占的位置远远超过其它的线，它在篇幅上的优越尤其在于它以艾斯克和帕斯诺为中介，与前两卷相连接。因此，它吸引了更多的注意力，并有可能把其它四条线的作用缩减为简单的伴奏。第二，巴赫的赋格不能缺少它所有声部中的任何一个，反过来说，我们却可以把关于安娜·温德灵的中篇小说或关于价值观念堕落的论文作为独立的文章来想像，它们的缺少使小说既不失去其意义又不失其明了性。然而对于我，小说对位法的必要条件是：1、各"线"的平等；2、整体的不可分割，

我还记得我写完《笑忘录》的第三部(题为《天使》)的那一天：老实说我非常非常地骄傲，确信自己发现了虚构一个故事的方法，这篇故事由下面几个因素构成：1、关于两个大学生和他们的轻生；2、自传性故事；3、对一本女权主义的书所作的批评；4、关于天使与魔鬼的寓言；5、艾吕雅[1]飞翔在布拉格上空的故事。这几个故事互为存在，缺一不可，互相衬托，互相说明，共同探讨一个主题，即一个疑问："天使是什么？"唯有这个疑问将它们联在一起。第六部分，也题为《天使》，是这样的结构：1、关于达米娜之死的梦幻故事；2、关于我父亲的死的自传故事；3、音乐学的思考；4、对于忘却这个毁灭布拉格的灾难所作的思考。在我父亲与被她的孩子们所折磨的达米娜之间有什么联系呢？借用现实主义者们所熟悉的一句话，这是在同一主题的桌子上，"一架缝纫机与一把雨伞的相遇"。复调小说与其说是技巧性的，不如说更富于诗意。

C·S：在《生命中不能承受之轻》里，对位法不大引人注意。

M·K：在第六章，复调特点非常给人震撼：斯大林儿子的历史，一个神学思考，亚洲的一个政治事件，

---

[1] Paul Eluard(一八九五——一九五二)，法国诗人。

弗朗兹在曼谷死去以及托马斯在波希米亚下葬都被一个永恒的疑问连在一起："什么是媚俗？"这一段复调音乐是全书结构最关键的一块拱石，是建筑平衡的全部秘密所在。

C·S：什么秘密？

M·K：有两个。第一个：这一章不是建立在一个故事的提纲之上，而是在一篇论文（关于媚俗的论文）之上。它的人物们的生活片断是作为"例证"、"可分析的状况"而被放在论文中。就这样，顺便地，通过捷径，人们得知弗朗兹生命的结束，萨宾娜生命的结束和托马斯与他儿子关系的解决。这种简练的手法大大减轻了结构。第二个秘密：年代上的移动：第六章的事件发生在第七章（即最后一章）的事件之后。借助于这一移动，最后一章虽然具有田园诗的特点，却被淹没在我们对未来认识的伤感之中。

C·S：我再来谈一下您对《梦游人》的研究。您对关于价值观念堕落的论文有所保留。由于它的断然的语气，科学式的语言，它可以按照您的看法，作为小说意识形态的关键而君临一切，并作为小说的"真理"，把《梦游人》的三部曲变成对一个伟大的思考所作的小说式的简单插图。所以，您讲到了一种"独具小说特点的论文式艺术"的必要性。

M·K：首先，有一点是显而易见的：深思在进入小说以后，改变了自己的本质。在小说之外，人们处在肯定的领域；所有人都对自己说的话抱有把握：一个政客，一个哲学家，一个看门人都是如此。然而在小说的领地，人们并不作肯定，这是游戏与假说的领地。因此，小说的深思，就其本质而言，是疑问式的，假定的。

C·S：但是，一个小说家应该剥夺自己在小说中直接肯定地表述其哲学的权利吗？

M·K：一个哲学家的思想方法与一个小说家的思想方法有根本的区别。人们经常谈到契诃夫、卡夫卡、穆齐尔等人的哲学。那么，就请试着从他们的作品中找出一个严谨的哲学吧。即便在他们直接阐述自己的思想时和在他们的日记里，这些思想也不过是思索的练习，悖论的游戏或即兴的想法，而不是一个思想的确定。

C·S：陀斯妥也夫斯基在他的《一位作家的日记》里却是完全确定的。

M·K：但是，他的思想的伟大之处并不在这本书里。他只是作为小说家，才成其为伟大的思想家。这就是说：他善于在他的人物里创造极其丰富的前所未有的精神宇宙。人们喜欢在他的人物身上寻找他的思

想的投影。比如在沙托夫身上。但是陀斯妥也夫斯基万分小心。从沙托夫第一次出现，这个人的特点就被残酷地加以刻画："这是些俄罗斯理想主义者。他们突然受到某个伟大无比的思想的启迪，被它所迷惑，并且经常是永远被迷惑。他们永远不能超越这些思想，他们狂热地笃信，从此以后，可以说他们的全部生存都化为在一块把他们压得半死的巨石下的苟延残喘。"因此，即便陀斯妥也夫斯基把自己的思想投射到沙托夫身上，这些思想也立即变得具有相对性。对于陀斯妥也夫斯基说来，规则同样依然存在：一旦进入小说的结构，深思的本质便发生了变化，教义性的思想变为假定性的思想。当哲学家们试图写小说时，他们往往忽略了这一点。除去一人例外——狄德罗，他写了令人赞叹的《宿命论者雅克》。这位严肃的百科全书派人物越过了小说的边界，使自己变成思想的游戏者：他的小说没有一句是认真的，一切在那儿都是游戏。因此，这本书在法国受到低估，令人发指。事实上，这本书集中了所有法国已经失去并拒绝重新找回来的一切。今天，人们更喜欢能够著书立说的思想。《宿命论者雅克》在思想的语言中是无法传译的。

C·S：在《笑忘录》中，杰洛斯拉夫提出的一种音乐学理论，这一思考的假设意义当然也是清楚的。但

是，在您的小说中，人们也能找到有些段落，在那里是您直接讲话。

M·K：即便是我在说话，我的思考也是与一个人物相联系的。我想思考他的态度，他看事物的方法，亲临其位，并比他所能达到的还要深刻。《生命中不能承受之轻》第二章一开始就对肉体与灵魂的关系作了一个很长的思索。是的，是作者在说话。但是，他所说的一切只有在一个人物——特丽莎的磁场内才有意义，这是特丽莎看待事物的方法（尽管它的提出从来不是通过她自己）。

C·S：但是，您的思考通常不与任何人物相联系。比如《笑忘录》中对音乐学的思考，或是《生命中不能承受之轻》对斯大林儿子之死的看法。

M·K：的确。我经常想作为作者，作为我自己，进行直接的干预。在这种情况下，一切都取决于我所用的语气。我的思考从第一个字开始就采用游戏、讽刺、挑斗、实验或疑问的语气，《生命中不能承受之轻》整个第六章（《伟大的进军》）是一篇关于媚俗的论文，其主要论点："媚俗是对大粪的绝对否定"。对于媚俗的这一全部思考对于我具有一个非常关键的意义，在它后面有许多思考、经验、研究，乃至激情，但语气从不是严肃的：它是挑斗性的。在小说之外，

不可设想这一论文；这就是我称为的“独具小说特点的论文”。

C·S：您曾谈到小说对位法，把它作为哲学、故事与梦的结合。在《生活在别处》的第二章，梦的叙述占了全部。《生命中不能承受之轻》的第六章也完全建立在这种叙述之上，它是通过特丽莎的梦。这一叙述贯穿在整个书中。

M·K：所谓梦的叙述不如这样说：想像从理性控制下解放出来，从担心雷同的压抑下解放出来，进入到理性思维所不可能进入的景色中。梦只是这种想像的模特儿，我认为，这种想像是现代艺术最伟大的成果。但是，如何把不受控制的想像并入从定义上讲应成为对存在的清醒审视的小说中呢？怎样使性质如此不同的因素结合在一起呢？这需要一个真正的炼丹术！第一个想到这一炼丹术的人，在我看来是诺瓦利斯①。在他的小说《海因利希·冯·奥夫特尔丁根》的第一卷里，他放进了三个梦。这不是在某一个托尔斯泰或某个托马斯·曼那里可以找到的一种对梦的“现实主义”摹仿。这是在梦所特有的“想像技巧”的启示下产生的伟大的诗。但是，他并不满意。在他看来，

① Novalis(一七七二——一八〇一)，德国诗人。

这三个梦在小说中形成了单独的岛屿。于是，他想走得更远，把小说的第二卷写成一个叙述，其中梦与现实连在一起，互相混淆，使人难以将它们区分。但是，他从来没有写出这第二卷。他只给我们留下了若干笔记，他在那里面阐述了自己的审美意图。这一意图在二十年之后被卡夫卡所实现，他的小说是梦与真实的绝妙混合。既有对现代世界最清醒的审视，又有最疯狂的想像。卡夫卡，首先是一场巨大的美学革命，一个艺术的奇迹。让我们先拿《城堡》那令人难以置信的一章为例吧：在那一章里，K第一次与弗丽达作爱。或者我们看另一章，他把一间小学校教室变成他、弗丽达和两个助手睡觉的寝室。在卡夫卡之前，这样的想像的密集是不能设想的。当然，摹仿是可笑的。但是，我与卡夫卡(也与诺瓦利斯)一样，我很喜欢让梦和梦所特有的想像进入小说。我用的方法不是"将梦与真实合在一起"，而是复调的对照。梦的叙述是对位的线条之一。

C·S：我们翻过这一页吧。我希望咱们重新回到结构的统一性上来。您把《笑忘录》确定为一本"变奏形式的小说"。它仍是一本小说吗？

M·K：使它去掉小说外表的，是缺乏情节的一致性。没有它，人们很难想像一本小说。即便"新小

说”的实验也是基于情节的(或非行动的)一致性。斯特恩和狄德罗乐于把这个一致性变得极为脆弱。雅克的旅行和他主人的旅行在小说中占很小部分，它们只是作为一个可笑的借口用来插入其它的故事、叙事和思考。然而，这个借口，这个“盒子”，对于要使小说被感觉到是一部小说，或至少是小说的滑稽模仿是必要的。然而我认为有一种更深的什么东西保证着小说的连贯：主题的统一。从来都是如此。《群魔》所立足的三条叙事线是由一种小说虚构技巧统一的，但它尤其借助了共同的主题：即人在失去上帝以后被恶魔所主宰。在叙事的每一行里，这一主题都在另一视角下被看作在三棱镜子中反射出的一个东西。而这个东西(这个被我称为主题的抽象的东西)给整个小说带来一种内在的连贯，它最难被人察觉，但又最为重要。在《笑忘录》中，整体的连贯性**仅仅**是通过若干个变奏的主题(或动机)的统一而创造出来的。这是小说吗？在我看来是的。小说是通过想像出的人物对存在进行深思。

C·S：如果咱们接受一个这样广的定义，那也可以把《十日谈》叫做小说。在这部书里，所有的短篇都由共同的爱情主题所统一，并由十位叙事人来讲述……

M·K：我不想去挑起争议说《十日谈》是一本小说。这并不妨碍我说，在现代欧洲，这本书是最早的创造大型的叙事散文结构的尝试之一，就此说来，它属于小说的历史，至少可以作为启迪与先锋。您知道。小说的历史走了历史所走的道路，它也可以走另一条路。小说的形式几乎是无限制的自由。小说在其历史上却未能享用它。它错过了这一自由。它留下了许多未开发的形式上的自由。

C·S：但是，除去《笑忘录》，您的小说也都建筑在情节一致性上，尽管这种一致性有些松散。

M·K：我从来就把它们建筑在两个水平上：在第一水平，我虚构小说故事，在其上，我发展一些主题。那些主题存在于小说故事之中并通过它不断地被开掘。什么地方小说放弃了它的主题并满足于讲述故事，它就在什么地方变得平淡，反之，一个主题却可以在故事之外独自得到发展。这种着手一个主题的方法，我称之为离题。离题就是说，暂时甩开小说的故事。比如，在《生命中不能承受之轻》里，对于媚俗的全部思考就是一个离题：我抛掉了小说故事直接地攻克我的主题（媚俗）。从这一点来看，离题并不削弱小说结构的秩序，而是使其更为强有力。我把音乐动机与主题区别开来。这种动机作为主题或故事中的一

个因素，在小说中几次重现，但每次都在另一种背景中。比如，贝多芬四重奏的动机的出现从特丽莎的生活转到托马斯的思索，并穿越了不同的主题：关于重，关于媚俗；或者是萨宾娜的圆顶帽，它在萨宾娜—托马斯，萨宾娜—特丽莎，萨宾娜—弗朗兹的场面中出现，并展示了《误解小说词典》的那些主题。

C·S：但是您对主题一词具体是怎么理解的？

M·K：一个主题，就是对存在的一种疑问。我越来越意识到，这样的疑问最终是对特殊的词和主题词的研究，这就导致我去强调：小说首先是建立在若干个基本的词之上。这就像勋伯格的"音符系列"。在《笑忘录》中，"序列"是这些：遗忘、笑、天使、曲言、边界。在小说进程中，这几个主要的词被分析、研究、定义、再定义，并因此而被改变成存在的范畴。小说就建立在这几个之上，有如一座房屋被它的栋梁支撑。《生命中不能承受之轻》的栋梁是：重、轻、灵魂、肉体、大进军、大粪、媚俗、同情、晕眩、力量、软弱。

C·S：我们来谈谈您的小说的建筑结构图吧。所有这些小说，除去一本，全都分为七章。

M·K：《笑忘录》刚写完的那候，我还用不着吃惊它有七章。随后，我写了《生活在别处》。小说差不

多结束的时候，已经有了六章。我不满意。故事在我看来显得平淡无奇。突然间我想把一个发生在主人公死后第三年(也就是说在小说的时间之外)发生的一个故事放进小说里。这就是倒数第二章——第六章：《四十多岁的人》。一下子，所有都变得完美了。后来，我发觉这个第六章与《笑忘录》的第六章令人奇怪地相似：它也给小说引进了外界的一个人物，在小说的墙上开了一个秘密的窗。《可笑的爱情》起初是十个短篇。在最后编成集的时候，我删掉了三个；整体变得十分连贯，甚至已经预示了《笑忘录》的构思。也就是说：同样的主题(尤其是关于骗局)把七个故事连成一个唯一的整体，其中的第四与第六个故事还另外系在同一个主角哈威尔大夫的"扣子"上。在《笑忘录》中，第四与第六章也是由同一个人物连起来：达米娜。在我写《生命中不能承受之轻》时，我曾想不惜任何代价打破数字七的宿命。小说长时间构思在一个六章的提纲上。但是，第一章在我眼里总显得不定形。最后，我明白这一章实际上由两章组成，它们像两个连体双胞姐妹，需要通过一个高级外科手术把她们一分为二。我讲所有这些是为了说明从我自己来讲，既不是借用一个魔术数字来作迷信式的卖俏，也不是什么理性的计算，而是一个深刻的、无意识的、不可理解的必需，是我

无法逃避的形式原型。我的小说都是以数字七为基础的同一建筑风格的不同变种。

C·S：这一算术顺序一直发展到哪里？

M·K：举《笑忘录》为例。这部小说由四个人物讲述：卢德维克、杰洛斯拉夫、科斯特卡、艾蕾娜。卢德维克的独脚戏占全书三分之二，其他所有人的占三分之一（杰洛斯拉夫六分之一，科斯特卡九分之一，艾蕾娜十八分之一）。这一数字结构决定了我所称为的人物亮相。卢德维克处在最亮处，从内部（他的内心独白）和从外部（其它所有的独脚戏都勾画了他的肖像）被照射。杰洛斯拉夫通过他的独角戏在书中占据六分之一，他的自画像从外部被卢德维克的独角戏所修正，等等等等。每个人物都被另外一束强烈的光线和用另外一种方式所照射。露西这个最重要的人物之一没有自己的独角戏，只是被卢德维克和科斯特卡的独脚戏从外面被照射，缺乏内心照射使她获得一种神秘的不可捉摸的特点，因此，可以说她站在玻璃的另一面，人们无法触摸她。

C·S：这个算术顺序是预先考虑到的吗？

M·K：不。所有这些我只是当《玩笑》在布拉格出版以后，从一篇题为《〈玩笑〉的几何学》的捷克文学评论文章中发现的。对我说来，这篇文章是揭示性的。

换言之，这一“算术顺序”是作为一种形式上的必需自然而然被接受的，它不需要计算。

C·S：您的数字癖是否由此而来？在您所有的小说里，每一章和每一节都被冠之以数字。

M·K：小说的分割，由全书而分为章，由章分为节，由节分为段，换句话说，对于小说的连接我要求它非常清楚。七章中的每一章都自成一体，各自具备其独有的叙事方式：举《生活在别处》为例：第一章："持续"叙述(与每一章都有一种因果关系)；第二章：梦的叙述；第三章：不连贯叙述（与其他章无因果关系)；第四章：复调叙述；第五章：持续叙述；第六章：持续叙述；第七章：复调叙述。每一章都有自己的远景(按照另一个想象中的自我的观点来叙述)。每一章都有自己的长度，《玩笑》的长度顺序是：很短；很短；长；短；长；短；长。《生活在别处》的顺序正相反：长；短；长；短；长；很短；很短。对于所有的小节，我也要求它们每一节自成一体。因此，我总是跟我的出版商们强调要他们把数字搞得十分显眼，并要他们把各个章截然分隔开(伽利玛出版社的办法最为理想：每一章都在新的一页上开始)。请允许我再次将小说与音乐加以比较。一章就是一个旋律，而一节就是节拍段。这些节拍段或长，或短，或不规则持续。这便

把我们带到了速度问题上。我的那些小说中的每一节都能标以音乐指示词：中速、急板、柔板，等等。

C·S：那么速度便是由章的长短和它所包含的节的数量两者之间的关系而定吗？

M·K：您用这种观点来看一下《生活在别处》吧。

第一章：11节，71页；中速

第二章：14节，31页；小快板

第三章：28节，82页；快板

第四章：25节，30页；极快

第五章：11节，96页；中速

第六章：17节，26页；柔板

第七章：23节，28页；急板

您看：第五章有96页，但却只有11节；它是一川平静缓慢的水流：中速。第四章25节却才30页！这就给人一种急速的印象：极快。

C·S：第六章共17节但只有26页。如果我没有理解错，这意味着它有一个相当快的频率，然而，您把它定为柔板。

M·K：因为速度也是由别的东西来决定的：即一章的长短篇幅与被叙述事件的"真正"时间之间有一种关系。第五章，《诗人的妒嫉》表现的是整整一年的生活，而第六章《四十多岁的人》只涉及几个小时，因

此，章的简短在这里具有放慢时间、固定一个重大时刻等职能。我认为不同时间的对照是极为重要的！对于我，它们常常存在于我开始动笔以前对小说的一些最初想法中。《生活在别处》的第六章即柔板（和平与同情的气氛），后面接上来的是第七章：急板（被刺激的残酷的气氛）。在这个最后的对照中，我想集中小说所有的感情力量。而《生命中不能承受之轻》的情况恰恰相反。在那本书里，从我工作一开始，就知道最后一章应当是极轻地和柔板（《卡列宁的微笑》：平静、伤感的气氛，很少的事件），而且我还知道在这之前应有另外一章，最强地，极快（《伟大的进军》：粗暴的、厚颜无耻的气氛，很多的事件）。

C·S：那么，速度的变化也导致感情气氛的变化吗？

M·K：咱们再来一堂音乐课。不管我们乐意还是不乐意，每一段音乐创作都通过一个情感的表达来作用于我们。一部交响乐或一部奏鸣曲乐章的顺序在任何时候都是由并未写在纸上的快慢乐章交替这一规律所决定。这差不多就已自动地说明：它们是忧伤的乐章与快乐的乐章。这些感情的对照很快就成为一个可悲的框框，只有大师们才善于（并不总是如此）征服它。从这个意义上讲，为了举一个结构上人们所熟悉

的例子，我是欣赏肖邦的那个奏鸣曲的。即那个第三乐章是葬礼乐章的奏鸣曲。在这个伟大的告别之后人们还能说什么呢？象平常一样，用一个热烈的回旋曲来结束它吗？即便是贝多芬在他的奏鸣曲作品26号中也没有能摆脱这个框子，他把一个活泼的最后乐章接在葬礼进行曲（它也是第三乐章）之后。肖邦奏鸣曲的第四乐章是非常奇怪的：极轻地，快速，简短，没有任何悦耳音调，绝对的无感情：这是远方的一阵狂风，一个沉闷的声音，预示着最后的忘却。这两个乐章（感情的——无感情的）挨在一起哽住了您的喉咙。它极其独特。我谈这些是为了让您明白，构思一部小说就是把不同的情感空间并列在一起，对于我，这就是一个小说家最巧妙的艺术。

C·S：您的音乐教养对您的写作影响很大吗？

M·K：一直到我二十五岁时，音乐一直比文学更加吸引我。那时候我干的最漂亮的一件事是给四种乐器：钢琴、中提琴、单簧管和打击乐创作了一个乐曲。它几乎讽刺性地预示了我的小说的结构，但在当时，我甚至没有想到过我将来会写小说。这个《为四种乐器所作的乐曲》，您能想像吗？竟是由七个部分组成！和我的小说一样，总体分为七个形式上迥然相异的部分（爵士；华尔兹曲调；赋格；合唱等），每一

个部分都用不同的配器（钢琴，中提琴；钢琴独奏；中提琴，单簧管，打击乐，等等）。这种形式上的多样由一个极大的主题的统一性来平衡：乐曲从始至终只用A与B调。最后三个部分在复调上建立，在当时我认为是非常独特的：两个不同的情感上相互矛盾的主题同驱并进；比如，在最后部分里，录音机里重复第三乐章的录音（A主题被表现为单簧管、中提琴、钢琴的庄严合奏），与此同时，打击乐与小号（单簧管演奏家在这时把他的单簧管换成一支小号）带着B主题的一个变奏参加进来（那个变奏是野蛮风格的）。还有一个令人奇怪的相似：一个新的主题C只在第六部分中出现一次，有如《笑忘录》中的科斯特卡或《生活在别处》中那个四十多岁的人。我讲所有这些，是为了向您表明：一本小说的形式，它的"算术结构"，并不是什么计算出来的东西，它是一个无意识的必需，一个顽念。过去，我甚至以为这个把我纠缠不休的形式是我的个性的一种数学定义，但是，几年前有一天，我认真地研究了贝多芬的四重奏作品131，我便打消了这个自恋的主观的对形式的看法。请看：

第一乐章：慢；赋格形式：7.21分钟。

第二乐章：快；无规则形式：3.26分钟。

第三乐章：慢；一个旋律的简单呈现；0.51分钟。

第四乐章：慢与快；变奏形式；13.48分钟。

第五乐章：很快；谐谑曲；5.35分钟。

第六乐章．很慢；一旋律的简单呈现，1.58分钟。

第七乐章：快；奏鸣曲式；6.30分钟。

贝多芬也许是最伟大的音乐建筑师。他所继承的奏鸣曲被看作是四个乐章的组成，它们通常是被随意专横地凑在一起，其中的第一乐章（按奏鸣曲式写成）总是要比其它后面的乐章具有更重要的意义。贝多芬全部艺术生涯都被一个意志所影响，即要把这种拼凑变成一个真正的协调。所以，在他的钢琴奏鸣曲中，他逐渐把重心从第一乐章移向最后乐章，他经常把奏鸣曲缩减为只有两个部分（有时候用一个间插乐章分开，如奏鸣曲作品27第2号和作品53，有时候直接并列，如奏鸣曲作品111），并在不同的乐章中创造相同的旋律，等等。但与此同时，他试图在这种协调中引入最大的形式的多样。他好几次把一个大的赋格放进他的奏鸣曲中，这表明他的非凡的勇气，因为在一部奏鸣曲中，赋格的进入在当时被称为混杂，如同在布洛赫的小说中加入对价值观念堕落的论文。四重奏作品131是建筑结构臻于完美的高峰。我只想在我们曾讨论过的一点上，即时值的多样性上吸引您的注意力。第三乐章比它后面的那个乐章短十五倍！而恰恰是两

个奇短的乐章(第三与第六)连接并维系着那七个迥然不同的声部。如果这七个部分的时值大体相同，它们的协调便倒坍了。为什么？我解释不了。就是这样。七个同样时值的部分，好比七个大柜子一个挨一个摆在一起。还有一个这样的例子：我有生以来听到的第一张唱片是巴赫所作的威瓦尔第第四钢琴协奏曲A。那时我不到十岁。其中第二乐章广板使我完全地着了迷。但是，这一章里到底有什么如此奇异呢？它的形式是A—B—A。主题A：非常简单的钢琴与乐队的对话—70秒钟。主题B：四部钢琴，没有乐队，没有任何悦耳的音调，一组和弦，一池静水——105秒钟。然后，主题A重现，但只有一或两节拍——10秒钟！请想像一下假如这个广板只由两个部分组成：A—B，而不要这十秒钟的重现，这样就会站不住。或者您想像一下主题A全部重现：70秒钟—105秒钟—70秒钟。那就成了令人讨厌的对称。其实，(A—B—A)图式的对称需要由一个时值上的彻底的不对称来抵偿。因此，那时候使我这个孩子走火入魔的正是广板中这些比例的美。算术美。70—105—10；也就是：$10\times7-15\times7-\frac{10\times7}{7}$；也就是：$2-3-\frac{2}{7}$。

不谈这些了吧。

C·S：您几乎没有谈到《为了告别的聚会》。

M·K：但是从某种意义上说，这是我最喜欢的小说。和《可笑的爱情》一样，我写它比写别的小说的时候抱着更多的好玩和快乐的心情。是在另一种精神状态中，而且写得也快得多。

C·S：它只有五章。

M·K：它建立在与我的其它小说完全不同的形式原型上。它是完全的清一色，从不离题，用一种材料构成，用一种速度叙述，很有戏剧性，讲究风格，建筑在通俗笑剧的形式上。在《可笑的爱情》中，您可以读《学术讨论会》那个短篇。在捷克文中，它叫Symposium，滑稽地影射柏拉图的Symposion(《会饮篇》)。一场对爱情喋喋不休的讨论：这个"学术讨论会"的结构与《为了告别的聚会》一样，是五幕通俗笑剧。

C·S：通俗笑剧一词您怎样解释？

M·K：这种形式大量运用意外和夸张的巧合结构它的情节。象拉比什[1]那样。在一部小说里，没有什么能比运用过分的滑稽可笑的情节更令人感到可

[1] Eugene Labiche(一八一五——一八八八)，法国剧作家。

疑，可笑，过时和倒胃口。自福楼拜以后，小说家们都力图抹去情节中的诡计，小说因此而变得比最灰暗的生活还要灰暗。然而，早期的小说家们不顾忌小说是否令人不可信的问题。在《唐吉诃德》的第一卷中，有一个小酒馆在西班牙中部，大家都偶然地在那里相遇：唐吉诃德，桑乔·潘萨，他们的朋友剃须匠和神甫，还有一个年轻人卡尔唐洛，他的未婚妻露辛德被一个叫唐费尔南德的人给偷跑，但是不久以后出现了多罗俗，即这个叫唐费尔南德的人抛弃的未婚妻，后来，又是这个叫唐费尔南德的人自己与露辛德相遇，接着，一个军官从摩尔人的监狱出来，然后出现了他的兄弟寻找他数年数载，之后又出现他的女儿克莱尔，克莱尔的情人前来追赶，他自己又被自己父亲的仆人所追赶。一大堆完全不可能真的巧合与相遇凑在了一起。但是不能把这看作是塞万提斯的幼稚或笨拙。那个时代的小说尚未与读者缔结追求真实可信的条约。他们不愿模拟真实、他们喜欢玩闹、惊人、制造意外、走火入魔。他们爱游戏，而他们的高超技艺正在这里。十九世纪的开始在小说历史上代表一个巨大的变化。我可以称之为冲击。模仿真实的要求一下使塞万提斯的小酒馆变得可笑。二十世纪经常对十九世纪的遗产进行反抗。然而，简单的回到塞万提斯的小酒馆已不

再可能。在它与我们之间，十九世纪的现实主义横亘其中，使玩弄不大可能的巧合的把戏不能再以天真无辜的面貌出现。它或者成为有意的滑稽、讽刺、戏谑模仿(《如梵蒂岗的酒窖》或《费尔迪杜尔克》)或成为荒诞的、梦魇的东西。卡夫卡的第一本小说《美洲》就是这样。请读他的第一章，其中有卡尔·罗斯曼与他的叔叔完全离奇的相遇，就象是对塞万提斯式的小酒馆的怀旧般的回忆。但是在这本小说里，令人无法相信的场合(即根本不可能的场合)的展示是那样细致，那样使人幻想真实，从而使人感觉仿佛进入了一个尽管不可能但却比现实还要真实的世界。我们应该记住：卡夫卡是从塞万提斯的小酒馆，从通俗笑剧这个门进入到他的第一个"超真实"宇宙的，也就是他的第一个"真实与梦的混合"。

C·S：通俗笑剧一词使人想起消遣这个意思。

M·K：欧洲的伟大小说在其开始是一种消遣。所有真正的小说家都对它怀有一种乡愁。况且，消遣并不排除严肃。在《为了告别的聚会》中，人们自问：人值得活在这个大地上吗？难道不应当"把地球从人的魔爪下解放出来"吗？把极为严肃的问题与极为轻浮的形式结合在一起，从来就是我的雄心。而且，这不是一个纯粹艺术上的雄心。一个轻浮的形式与一个

严肃的内容的结合把我们的悲剧（在我们的床上发生的和我们在历史大舞台上表演的）揭示在它们的可怕的无意义中。

C·S：那就是说，在您的小说中，有两种形式—原型：1、复调结构，它把不同质的因素结合在以数字七为基础的建筑中。2、滑稽可笑的、同质的、戏剧性结构，它近乎不可相信。

M·K：我从来都梦想有一次非凡和意外的不忠行为。但是，直到目前我还没能成功地逃避这两个形式的双重婚姻。

第五章　在那后面某个地方

诗人们并不发明诗，
诗在那后面某个地方，
它在那里已经很久很久，
诗人们只是将它发现。
詹·斯卡塞尔

1

我的朋友约瑟夫·斯克沃雷奇在他写的一本书中讲了这样一个真实的故事：

一位工程师被邀请去伦敦参加一个科学讨论会。他去了那里，参加了讨论，然后回来。回国几小时后，他在办公室的官方报纸上读到：伦敦讨论会上的一位代表，工程师，在西方报纸上发表污蔑祖国的声明，并决定留在西方。

一次非法移民加上这么一个声明并不是什么小事，要坐二十几年的监狱。工程师不相信自己的眼睛。但是那篇文章讲的的确是他，毫无疑问。他的女秘书走进他的办公室，见了他吓了一大跳："我的上帝，"她说，"您回来了！这不对头。您看见写的关于您的事了吗？"

工程师从女秘书的眼睛看出了恐惧。他能怎么办？他急忙赶到报社办公室。在那里找到了责任编辑。编辑果然对这件的确使人难堪的事件表示抱歉，但是，他在其中任何责任也没有，他收到的这篇稿子是直接从内务部来的。

于是工程师又去那个部。在那里人们对他说：是的，肯定是搞错了，但是他们部与此任何关系都没有，他们从伦敦使馆他们的秘密部门收到了关于工程师的报告。工程师要求辟谣。人们对他说，没有辟谣这回事，然而向他保证他不会有什么问题，尽管放心。

但是工程师并不放心。相反，他很快意识到他突然处于严密监视之下，他的电话有人窃听，他上街有人跟踪。他再也睡不好觉，常作恶梦，直到有一天，他冒着真正的危险非法离开了他的国家。这样他真地成了一个移民。

2

我在前面讲的故事人们会毫不犹豫称之为卡夫卡现象的故事。这个词取之于艺术作品，仅仅由小说家刻画的一些形象所定义，它被看作对某些境况(文学的和真实的)唯一可共同使用的定语，其它任何词都无法把那些形象抓住，对于它们说来，政治学、社会学和心理学都无法给我们提供理解它们的钥匙。

那么什么是卡夫卡现象呢？

让我们试着描写几个方面：

第一：

工程师面对着一个机构，它的特点是一个一眼望不尽的迷宫。他永远走不到它的无限长的走廊尽头，永远找不到那个作出宿命的判决的人。于是他和约瑟夫·K在法庭或土地测量员K面对城堡的处境一样。他们都处在一个世界中，这个世界不过是一个巨大的迷宫式的机关，他们逃不出那里，永远不明白它。

在卡夫卡之前，小说家经常把机关揭露成个人与社会利益冲突的竞技场。在卡夫卡那里，机关是一个服从它自己的法则的机械装置，那些法则不知是由什么人什么时候制定，它们与人的利益毫无关系，因而

让人无法理解。

第二：

在《城堡》的第五章里，村长对K详细解释了他的档案的漫长故事。长话短说吧：十几年前，城堡给村政府发来雇用一位土地测量员的建议书。政府的书面答复给予了否定(没有人需要土地测量员)，但是这个答复丢失在另一个办公室，由于微妙的长达好几年之久的官僚主义的误解，有一天，由于人们的大意，一封邀请信真地寄到K处，当时所有有关的办公室却正在处理过去的那封已经变得棘手的建议信。K作了长途旅行，错误地来到这个村子。更有甚者：对于他，除去这个村子和城堡，他没有任何别的可能的世界，他的全部生存于是只能是一个错误。

在卡夫卡的世界里，档案很象柏拉图式的思想。它代表真正的现实，两人的肉体存在只是幻想银幕上的投影。事实上，不管是土地测量员K还是上述工程师，他们都只是他们的档案卡片的影子；甚至连这些都不如；他们是档案中的错误的影子，也就是说，是甚至没有作影子权利的影子。

但是，如果人的生活只是一个影子，如果真正的现实在别处，在无法进入之境，在不人道超人道之境，那么人便一下子进入神学。最早的卡夫卡注释者的确

曾把他的小说解释为宗教寓言。

这种解释在我看来是错误的(因为它把卡夫卡对人的生活的具体境况的理解当作寓言),但它揭示了这一点：在权力把自己奉若神明的地方，便自然产生了它自己的神学，在权力以上帝自居的地方，便引起对它的宗教感情；世界可以用神学语言来描述。

卡夫卡没有写宗教寓言，但卡夫卡现象(实际上的和在虚构中的)与它的神学的(更可以说假神学的)方面是不可分离的。

第三

拉斯科尔尼科夫[①]承受不了他的罪恶的重压，为了获得安宁，他自愿同意惩罚。这是众所周知的错误寻找惩罚的境况。

在卡夫卡那里，逻辑正相反。受罚者不知道惩罚的原因。惩罚的荒谬性难以忍受，致使被告者为了获得安宁，总想给自己的痛苦找到一个说明：惩罚寻找错误。

上述工程师被警察严密的监视所惩罚。这一惩罚要求有一个罪行，而罪行并不曾有，于是被人指控为移民的工程师终于真地外移。惩罚终于找到了

---

① 陀斯妥也夫斯基的《罪与罚》的主人公。

错误。

K不知道自己被控告的是什么，在《审判》的第七章里，他决定检查自己全部的生活和全部过去，"直到每一个细节"。"罪恶感"的机器开动起来了。被控者寻找他的错误。

一天，阿马利亚收到城堡一个官员写来的一封猥亵的信。受到侮辱的她把信撕掉了。城堡甚至不需要谴责阿马利亚的轻率行为。恐惧(与工程师在他的女秘书眼里看到的那个一样)自己就起作用了。城堡方面没有任何命令，没有任何可以让人察觉的表示，大家都回避阿马利亚一家，仿佛她得了鼠疫。

阿马利亚的父亲想捍卫自己的家庭。但是有一个困难：不仅判决人找不到，连判决也不存在！为了能起诉，寻求宽恕，首先得被控告。父亲恳求城堡，让它宣布罪行。说惩罚寻找错误，那是不够的。在这个假神学的世界，被惩罚者恳求人们承认他有罪。

一个这里的人一旦失宠就很难找到哪怕一个很小的职业，这在今天是常发生的事。他徒劳地要求一张证明，上面写着他犯的错误和禁止别人雇用他。判决是找不到的。在这里，劳动是法律规定的一项义务，那人最后就被指控为寄生虫；也就是说他逃避劳动是有罪的。惩罚找到了错误。

第四：

工程师的故事具有滑稽的、笑话的特点，它让人笑。

两个完全不是什么的人(不是法律又让我们相信的"监察员")在一个早上把约瑟夫·K从他的床上惊醒，向他宣告他被逮捕，并吃了他的早餐，K是官员，恪守章纪，他不但没把他们赶出自己的公寓，还穿着睡衣，用很长时间在他们面前为自己辩解。卡夫卡把《审判》第一章读给自己的朋友们时，大家都笑了起来，包括作者自己。

菲利浦·洛特梦想根据《城堡》拍一部电影：他想让格鲁乔·马尔克斯扮演土地测量员K，济柯和哈尔伯扮演两个助手。是的，他完全想对了：喜剧性与卡夫卡现象的本质是不可分的。

但是，对于工程师说来，知道自己的故事是个喜剧，这种轻松感没有什么价值。他被关闭在自己生活的笑话中，有如一条鱼在鱼缸里，他不认为这滑稽。的确，一个笑话之能够滑稽，只是对站在鱼缸前的人而言。然而卡夫卡现象却把我们带到里面，带进笑话的深处，带进**喜剧的可怕**之中。

在卡夫卡现象的世界里，喜剧性不代表悲剧(悲喜剧)的对位，在莎士比亚那里就是这样；它不是为

了让悲剧由于调子的轻松而更容易忍受；它不给悲剧伴奏，不，它把悲剧性毁灭在它的萌芽状态，使受害者失去了他们所能希望的唯一的安慰：存在于悲剧的伟大（真正的或假设的）中的安慰。工程师失去了自己的祖国，所有的听众都笑起来。

3

在现代历史的某些时期，生活与卡夫卡的小说很相象。

诗人A，在五十年代一场审判之后被关进监狱。在牢房里，他写了一部诗集，在其中声称自己忠于信念，尽管他遭受了那么多可怕的事情。这不是由于怯懦。诗人在自己的忠诚中（忠诚于杀自己的人），看到自己的品德与正直的标记，知道这本诗集的布拉格人以绝妙的讽刺把它叫作：《约瑟夫·K的感恩》。

从卡夫卡小说中找出的形象、境状甚至准确的话，全都成了布拉格生活的组成部分。

这么一说，人们就会得出结论：卡夫卡笔下的形象在布拉格栩栩如生。

然而，这种断言应当修改一下：卡夫卡现象不是一个社会学或政治学的概念。人们试图把卡夫卡小说

解释为对工业社会、剥削、异化、资产阶级道德，总而言之，对资本主义的批评。但是，在卡夫卡的世界，人们几乎找不到什么构成资本主义的东西：没有钱和它的权力，没有商业，没有产业和产业主，没有阶级斗争。

卡夫卡现象也不符合另一方面的定义。在卡夫卡的小说里，没有意识形态和它的语言，没有政治，没有警察，没有军队。

所以，卡夫卡现象更象是代表人与他的世界的可能性，这个可能性是不确定的，它几乎永远伴随着人。

但是，这一说明并没有使问题消失：在布拉格，卡夫卡的小说为什么可能与生活混在一起？在巴黎，同是这些小说，为什么却可能被看作作者纯主观世界的令人费解的表达？这是不是说被人称为卡夫卡现象中人与世界的潜在性在布拉格比在巴黎更容易变成具体的命运呢？

在现代历史中有某些倾向，它们在社会的大范畴中产生着卡夫卡现象：逐渐集中的权力趋向于神圣化；社会活动官僚化；它们把所有的机关改变成使人一眼望不尽的迷宫；由此而引起个人个性的丧失。

专制国家机构，作为这些倾向的最高集中，使人明显看到卡夫卡小说与真实生活的紧密关系。但是如

果欧洲人不善于看到，这种关系并不仅仅是因为所谓的民主社会中卡夫卡现象比今日我们社会中的这一现象少。我认为这也是因为在这里，人们宿命般地丧失了对真实的感觉。

因为所谓的民主社会也经历了丧失个性和官僚化的过程；整个地球都成为这一过程的舞台。卡夫卡小说是它的梦和想象的夸张，而专制国家则是它的镶嵌画式的物质的夸张。

但是，为什么卡夫卡成了抓住这些倾向的第一位小说家呢？这些倾向只是在他死后才在历史舞台上清楚地突然地表现出来。

4

如果不想被故弄玄虚与传说所欺骗，我们在小说里找不到弗朗兹·卡夫卡的任何政治利益的重要痕迹。从这个意义上讲，他与他的朋友：马科斯·布洛德、弗朗兹·魏菲尔和艾岗·艾尔文·济什都不一样，他和所有声称认识历史意义、喜欢描绘未来面貌的前卫派也不一样。

为什么不是这些人的作品，而是他们那位内向的专注于自己生活与艺术的孤独战友的作品呢？这部作

品可以被当作社会学的预言来接受，所以它才在地球上绝大部分地方被禁止。

我想起这样一件神秘的事：有一天我在一位老朋友家里，目睹了一场争吵。那个朋友（一个女人）在一九五一年的审判中被捕并根据她没有犯过的罪被判刑。在那个时代，好几百人都与她一样，处在这种境况中。他们一生都完全与他们的党一致。当党突然变成他们的指控者时，他们便照着约瑟夫·K的样子，“检查自己过去的一生，直到每一个细节”，为的是找到被隐藏的错误，最后终于承认想象出的罪行。我的那个女友挽救了自己的性命，因为幸亏她有非凡的勇气，她拒绝象她的同志们和象诗人A一样去“寻找错误”。她拒绝帮助自己的刽子手，变成对于最后审判毫无用处的人。所以，她没有被绞死，而是被终身监禁。十五年以后，她被彻底平反释放。

这个女人被逮捕时她的孩子只有一岁。从监狱里出来后，她找到了十六岁的儿子。她和儿子幸福地享受着两个人的简朴的孤独。她深情地爱恋他，这完全可以理解。我有一天去看他们俩，那时她的儿子已经有二十六岁。母亲正在哭，一副被冒犯被欺侮的样子。原因根本没什么了不起：儿子早上起床太晚，等等这类事情。我对母亲说：“为什么为这种琐事生气呢？这

值得哭吗？你也太过分了。”

儿子却替母亲回答："不，母亲没有过分。我母亲是一个非常好的勇敢的女人。在大家都失败的地方她成功了。她想要我做个正直的男人。我起床是太晚，但是妈妈所责怪的是更深的一种东西，是我的态度。我的个人主义态度。我要做妈妈所希望我的那样。我在你面前向她保证。”

人们在母亲那里从来没有成功的，母亲在儿子那里成功了。她迫使他与荒谬的指责相认同，使他作公开的认罪。我吃惊地看着这类小审判。我一下子明白：在历史的重大事件(表面上令人难以置信和极不人道)内运转的心理机制与制约人的内心状况的(完全平庸的而且非常人道的)心理机制一样。

5

卡夫卡写给父亲但从未寄出的著名书信表明：卡夫卡是从家庭，和孩子与被奉若神明父母的关系中认识到罪恶化的技术的，这成为他的小说的一大主题。在《判决》中——这一中篇小说与作者的家庭经历密切相关——父亲指控儿子，并命令儿子把自己淹死。儿子接受了虚构的罪恶，顺从地投入江水中，不久以后，

他的后来者约瑟夫·K被一个神秘的组织所指控，也让人把自己杀死。两个指控、两个认罪、两个执行死刑反映出卡夫卡著作中把内在的家庭的"专制主义"与社会大视角下的专制主义连在一起的连续性。

在极端形式下的社会企图取消公众与私人之间的界线；日益昏暗的权力要求公民的生活日益透明。这个没有秘密的生活的理想与一个样板家庭的理想一样：一个公民无权掩盖什么，如同一个孩子在父亲与母亲面前无权保密。社会在宣传中摆出一副田园诗味的微笑；它们想表现得象"一个大家庭"。

人们经常说卡夫卡的小说表明了对群体和人的接触的狂热愿望；K这个失去根的人只有一个目标：克服孤独的恶运。然而这种解释不仅只是一种老调子，缩减了其中的意义，而且是一个误解。

土地测量员K根本没有去试图征服人和他们的热情，他和萨特的奥雷斯特一样，不想成为"人群中的人"。他不想被一个共同体所接受，而是想被一个机关接受。为了达到这个目的，他付出沉重的代价：他要放弃自己的孤独。他的地狱是：他从来不是自己一人。城堡派来的两位助手不停地跟在他后面。他们坐在喝咖啡的台桌前高居于两个情人之上，观看K与弗利达第一次作爱，并且从那以后，他们不再离开他的床。

不是孤独的厄运，而是被强奸的孤独，这是卡夫卡的忧困！

卡尔·罗斯曼不停地被所有人打扰；人们卖他的衣服；使他失去了他唯一的与父母亲一起的照片；在宿舍，小伙子们挨着他的床边打拳，并不时地倒在他身上；罗宾逊和德拉马尔什两个流氓强迫他与他们一起生活在他们家里，使他在睡觉时总被胖女人布鲁奈尔达的出气声吵着。

约瑟夫·K的故事也是从隐私被破坏开始：两个陌生的先生在他床上将他逮捕。从这天起，他不再感到孤单：法庭追着他，观察他，跟他谈话；他的私生活逐渐消失，被那个追捕他的神秘组织所吞噬。

充满激情的灵魂喜欢宣扬秘密被取消和私生活透明，他们意识不到他们开始的过程是什么。专制主义的出发点与《审判》的出发点一样 人们到您的床前让您大吃一惊。就象您的父亲和母亲喜欢做的那样。

人们经常问自己卡夫卡的小说到底是反映出作者最个人和隐私的冲突，还是描写了客观的"社会机器"。

卡夫卡现象不仅限于个人范围，也不限于公共范围，它包容了它们两个。公众是私人的镜子，私人反映出公众。

6

谈到产生卡夫卡现象的微观社会实际，我不仅想到家庭，也想到卡夫卡渡过他整个成年生活的地方：办公室。

人们经常把卡夫卡的主人公解释为知识分子的寓言或投影。但是，格雷古瓦·桑萨一点没有知识分子的味道。他每天醒来都心情忧郁，关心的只有一件事：在这种新的状态下怎么准时到办公室？在他脑子里只有职业使他习惯了的服从与纪律；这是一个职员，一个官员，卡夫卡所有的人物都是这样：官员不仅被设计为社会学的一个类型(在左拉那里也是这样)，也作为人的一种可能性，一种基本的存在的方式。

在官员的官僚社会中，首先，没有主动性、创造和行动自由；只有秩序与规则：这是服从的世界。

其次，官员只执行庞大的行政活动中的一小部分活动，其目标与远景他却看不到；在这个世界里一切动作都变成机械动作，人们不知道他们所做事情的意义。

第三，官员只忙于匿名和卡片：这是抽象的世界。

把小说置于这个服从、机械、抽象的世界，其中唯一的奇遇是从一个办公室到另一个办公室，这显得与史诗的本质相反。由此而产生问题：卡夫卡是怎样成功地将这些灰暗的反诗意的材料变成吸引人的小说呢？

我们可以在他写给米雷娜的一封信中找到答案："办公室不是一个愚蠢的机关，它与其说揭露出愚蠢，不如说揭露出奇幻。"这句话包含了卡夫卡的一大秘密。他善于看到任何人没有看到的东西：不仅是官僚现象对于人，对于他的状况和他的将来的重大意义，而且是（这令人更为惊讶）办公室的幽灵中包含的潜在的诗意。

但是，办公室属于奇幻，这是什么意思呢？

上述工程师是懂得这一点的：一个档案的错误设计了在伦敦的他；他在城里游荡，成了真正的幽灵，寻找失去的身体，而他所访问的办公室在他看来象是一个不为人知的神话中一眼望不尽的迷宫。

卡夫卡借助于他在官僚世界中所看到的奇幻，成功地实现了在他以前人们不敢想的事：把一种具有深刻的反诗特点的材料，极端官僚社会的材料，改变成小说的伟大的诗；把一个极为平庸的故事，一个无法得到被承诺的职位的人的故事（这是《城堡》的故事）改

造成神话，史诗，和从未见过的美。

卡夫卡把办公室的背景扩展到一个宇宙的广阔范围，他通过这种扩展，毫无疑问，展现了一个画面，它与社会的想象使我们入迷，而那个社会他却从未经历，它是今天的布拉格社会。

事实上，国家不过是一个庞大的行政机关：一切工作在那里都被国家化，各行各业的人都成了职员。一个工人不再是工人，一个法官不再是法官，一个商人不再是商人，一个教士不再是教士，他们都是国家的官员。"我属于法庭。"神父在教堂里对约瑟夫·K说。在卡夫卡那里，律师也为法庭服务。今天的布拉格人对此不会惊讶。他并不会比K受到更好的保护，他的律师也不会为被告服务，而是为法庭服务。

7

伟大的捷克诗人在一首一百零四行诗中，用几乎孩童般的朴实，探寻最庄严最复杂的意义，他写道：

诗人们并不发明诗
诗在那后面某个地方
它在那里已经很久很久
诗人只是将它发现

因而对于诗人说来，写，意味着打破一层隔墙，在它背后的阴影中，隐藏着某种不动的东西(《诗》)。因此(借助这令人吃惊的突然的揭示)，诗在我们面前出现时首先给人一片眼花缭乱。

我十四岁时第一次读《城堡》，这本书后来再也没有象当时那样使我兴奋，尽管它包含的广泛的知识(卡夫卡现象全部真正的意义)对于当时的我是难以理解的：我仍然感到眼花缭乱。

不久以后，我的眼睛适应了"诗"的光线，我开始在使我眼花的东西看到自己的经历；然而，那光线始终在那里。

"诗"不动地等待着我们，詹·斯卡塞尔说，"已经很久很久"。然而，在永远变化的世界中，不动的难道不是纯粹的幻想吗？

不，任何境况都是人的事实，它只能包含在人身上所存在的；于是人们想象它（它和它的全部形而上学)，作为人的可能性，它存在"已经很久很久"。

但是，在这种情况下，历史(不变的)对于诗人来说代表着什么呢？

在诗人的眼中，历史这个奇怪的东西处在一个与它自己平行的地位上，它不发明，而是发现。它通过前所未有的境况，揭开什么是人，什么是他身上"已

经很久很久"的东西，什么是他的可能性。

如果说"诗"已经在那里，称诗人有预见的能力就不大逻辑了；不，他"只是发现"人的一种可能(即在那里"已经很久很久"的"诗")，历史也将有一天发现它。

卡夫卡没有作预言。他只是看到了在"那后边"的什么。他不知道他的视觉也是一种预见，他不想去揭露一个社会制度。他揭示出了他通过人的内心与微观社会实践所认识的机制，并料想到历史后来的发展将在它的大舞台把它们开动。

权力的催眠的目光，对自己的错误进行的绝望的寻找，排斥与被排斥的不安，对随波逐流的谴责，真实的幽灵，档案的魔幻现实，对私生活永远的强奸，凡此种种，历史和人在它的巨大试管中所做的实验，卡夫卡(已经在若干年前)在他的小说里做过了。

国家的真实世界与卡夫卡的"诗"的相逢将永远保留着神秘的意味，它表明，诗人的行为就其本质而言，是无法估量的；悖论的；卡夫卡小说巨大的社会、政治、"预言"的意义恰恰在于它们的"不介入"，即在所有政治纲领、意识形态观念、未来学派的预言面前保持完全的自主。

如果诗人不去寻找"在那后面某个地方"的"诗"，

而是"介入"到为一个人们早已知道的真理(它自己站了出来，就"在那前面")的服务中，那么他就因此放弃了诗的自身使命。被预想的真理叫做革命也好，不同政见也好，天主教信仰也好，无神论也好，更正确一些也好，更不正确一些也好，总之都无关紧要：一个诗人倘若不是服务于一个有待发现的真理（让人眼花缭乱的），而是另外别的，他就是一个假诗人。

如果我这么狂热地欣赏卡夫卡的遗产，如果我象捍卫我个人的遗产一样捍卫他的个人遗产，并不是说我认为模仿一个无法模仿的作品（或又一次发现卡夫卡现象）是有益的，而是因为它是小说的彻底自主性的出色样板(诗的出色样板，诗即小说)。靠了这一自主性，弗朗兹·卡夫卡对我们人类的命运(在本世纪中显现的命运）所说的一切是任何社会学和政治学的思考所没有说出的。

第六章　七十一个词

一九六八、六九年，《玩笑》被译成西方所有语言。不料，竟有那么多意外！法国的译者将我的风格大加修饰，小说被重写。英国的出版商删去了所有思索的段落，去除了音乐学的章节，改变了章回次序，重新组合了小说的结构。还有一个国家，我在那儿遇到了我的译者，他对捷克文竟然一字不识。"您是怎么翻译的？"他回答："用我的心，"说完从钱夹里拿出我的照片给我看。他为人那么讨我喜欢，使我几乎要相信：人的确可以靠一种心灵感应来进行翻译。当然，他的翻译很简单：他是从法文的改写本翻过去的，这和阿根廷译者的方法一样。还有另一个国家：翻译是根据捷克文搞的，我打开译书，偶然读到艾蕾娜的独白，那些长句每一个都在我的书里占去整整一段，在译文中却被分割为无数的简单句……《玩笑》的那些译本给我的震惊总使我心有余悸。幸而我在后来遇见过一些忠诚的译者。但是可惜！也有不够忠诚的。然而，对于实

际上已不再拥有捷克公众的我来说，译文代表着一切。因此，几年前我决定对自己的书的外文版进行一下整理。这并不是件没有冲突轻轻松松的事情：对我的旧的和新的小说那三或四种我能读的外文译本进行阅读、检查和修改，完全地占据了我生活的整整一个时期……

作家对自己小说的翻译进行检查，跟在那一大堆词后面的他就象牧羊人追着一群野羊；对于他自己和对于其他人，这都是一个悲惨的形象。我猜想我的朋友《辩论》杂志社社长皮埃尔·诺拉已经意识到我这个牧羊人命运的可笑之处。一天，他带着一种难以掩饰的同情对我说："还是忘掉你那些惨痛，给我写点东西吧。那些译文迫使你去思考自己的每一个词。索性你就来一部你个人的词典吧。你的小说的词典。你的关键词，问题词，爱情词……"

于是，就写出了这些。

格言　来自希腊文aphorismos，意为定义。格言：诗形式的定义。（见：定义）

挺起　"爱德华的肉体终止了他的消极反抗，他激动起来！"（《可笑的爱情》）对"激动"一词我一百个不满意，每次都在这里停下来。捷克文写的是爱德华"被刺激"了。但是，激动与刺激都不能使我满意。突

然，我一下子找到了，应该说“爱德华挺了起来。”为什么这么简单的一个念头早就没有呢？唉！多么耻辱：我的母语挺不起来！捷克人没有“挺起”这个词，只好说：“他的根立起来了。”形象倒也可爱，只是有些孩子气。然而，它提供了一种大众化的表达方式：“他们在那里站着，象一个个男根”。在具有怀疑特点的捷克精神中，这个意思是：他们在那里站着——惊讶、尴尬、可笑。

美(与认识) 有些人和布洛赫一样，说小说唯一的道德是认识。然而他们受到背叛，因为认识这个词的金属光环过多地被它与科学的联系所影响。所以应当这样补充：存在的所有方面都是作为美被小说发现的。早期的小说家们发现了冒险。如果说冒险就其自身而言被我们看作是美的，如果说我们爱上了冒险，那都要归功于这些小说家。卡夫卡描写了悲惨地处身于陷阱中的人的状况。过去，卡夫卡学家们曾为卡夫卡有没有给我们希望而争吵不休。不，没有希望。是别的东西。但是，即便这种无法生存的状况，卡夫卡也把它作为一种奇异的黑色的美来发现。美，不再有希望的人的最后可能的胜利。美在艺术中：永远的格言突然迸射的光芒。这个照亮所有伟大小说的光芒永远不会被时间黯淡，因为人的存在[illegible]不断地被人

遗忘，小说家们的发现尽管十分古老，却永远不会不让我们吃惊。

傻 “差不多在爸爸死的前一年，我和他一起象平日一样散步……人们越是忧愁，高音喇叭对他们越是起劲(……)，爸爸停下脚，抬眼朝发出声音的喇叭望去，我觉得他想对我说点什么非常重要的。他慢慢地吃力地说：“傻的音乐。”(《笑忘录》)

我的法译者(堪称出色)弗朗索瓦·凯策尔和我先是选择了“愚蠢的音乐！”但是，愚蠢是一个气势汹汹的富于感情的骂人的词。应当说：傻。这是一个看法，确切并不带感情，在父亲的话后面，接下来的几句对这一看法作了解释：“我觉得他想告诉我的是，音乐是具有一种原初状态的，即一种先于自己历史的状态，即第一次疑问之前的状态，第一个思考之前的状态，第一回运用动机或主题之前的状态。在音乐的这种早期状态(无思想音乐)中，反映出人的存在所共有的傻。”

在有些语言中，傻这个词只能用一些好斗的词来译：痴、蠢、愚，等等。仿佛傻是一种特殊的什么，即一种虚弱，一种不正常，而不是“人的存在所具有的状况”。

微蓝 任何其它一种颜色都不会有这种温柔的语

言形式。这是一个诺瓦利斯式的词。"带有温情的微蓝色的死好似非存在。"(《笑忘录》)

字 出版书所用的字越来越小。我想象到文字的末日：字逐渐地缩小到让人根本看不清楚，然而人们却一点不察觉。

隐瞒 也许这个动词对于我的魅力是由于我听到另一个与它一样发音的词：密封。隐瞒=不用盖章的密封①；用密封的方法来隐瞒：密封为了隐瞒。

圆顶帽 魔物。我记起一个梦：一个十岁的男孩站在一个池塘边，头戴一顶黑色的大圆顶帽。他投入水中。人们把他从水中捞上来时，他已淹死，头上仍戴着那个黑色大圆顶帽。

在自己那里 Domov(捷克文),das Heim(德文),home(英文)的意思是：我的根之所在，我所属于的地方。地形的界限仅仅是由心的意旨决定：可以只是一间房子，一个景色，一个国家或宇宙。德国古典哲学的Das Heim是指古希腊世界。捷克国歌开始第一句是：我的Domov在哪里？法文的翻译是："我的祖国在哪里？"但祖国是另一回事，即domov的政治与国家的译词。祖国，骄傲的词。Das Heim，带感情的词。

① 法文密封一词(scellen)也有盖章的意思。

在祖国与家(具体的我的房子)之间，法文（法国式的敏感）有一个空缺。只有"在自己那里"被赋予一个大词的重量，才可弥补这个空缺。(见：哕叨)

合作分子 永远新的历史条件揭示了人的恒定的可能性，并使我们得以为它们命名。因此，在反对纳粹的战争期间，合作一词便获得了一个新的意思：自愿为一个邪恶的政权服务。基本的概念！一九四四年以前，人类竟能不需要它？然而这个词一旦被找到，人们便日益意识到人的活动具有合作的特点。所有那些对大众传播媒介的喧哗，对广告愚蠢的微笑，对遗忘大自然，对德行方面的冒昧大加赞扬的人，都应被称为：现代性的合作分子。

喜剧性 悲剧把对人的伟大的美好幻想奉献给我们，带给我们安慰。喜剧则更为残酷：它粗暴地将一切的无意义揭示给我们。我觉得人类所有的事情都包含着它喜剧性的一面，它们在有些情况下，被承认、接受、开发；而在另外的情况下，则被遮盖。真正的喜剧天才并不是那些让我们笑得最多的人，而是哪些揭示出一个不被人知的喜剧的区域的人。历史始终被看作一个只能严肃的领地。然而，历史的不被人知的喜剧性是存在的。有如性的喜剧性(难于被人接受)之存在。

黄昏(和骑自行车的人) "……骑自行车的人(这

个词在他看来很美，就象黄昏）……"（《生活在他方》）这两个名词对我具有魔力，因为它们来自很远的地方。Crepusculum，奥维德喜欢的词。Vélocipède，从技术时代遥远而又天真的初始时期来到我们跟前的词。

定义 小说的沉思脉络是由若干个抽象词的框架所支撑的，如果我不愿堕入人人都自以为明白一切实际上却什么都不明白的那个浪潮，我不仅要以极端的准确性来选择这几个词，而且我要给它们定义和再定义。（见：傻、命运、边界、轻、激情、背叛）我觉得，一部小说通常不过是对若干个不可捉摸的定义作长久的追逐。

命运 已经到了这样的时刻：我们生命的形象与生命本身相分离，变成独立的，并逐渐地开始统治我们。在《玩笑》中，已经有这样的一段："……没有任何办法可以改正我个人的形象，我被置于审理人类命运的最高法庭；我知道，这个形象（尽管与我自己很少有相象之处）比我自己要真实得多；它根本不是我的影子，而我却是我的形象的影子；要指责它与我不相象是完全不可能的，而这种不相象的罪过却在于我……"

在《笑忘录》中："命运无意为米莱克动哪怕一个指头（为他的幸福、安全、心情舒畅，身体健康），米莱克却准备为自己的命运作出一切（为了它的伟大、光

彩、美、风格和可理喻的意义)。他感到自己对自己的命运负有责任，他的命运却并不感到对他负有什么责任。”

与米莱克相反，那个四十多岁的享乐主义人物(《生活在别处》)却执着于“他的非命运的田园诗”。(见：田园诗)事实上，一个享乐主义者总是避免使自己的生活被改造成命运。命运吸着我们的血，压在我们头上，它象一个铁球拴在我们的脚腕上。(顺便说一点：那个四十多岁的人在我的所有人物中与我最亲近)。

尖子主义 这个词只是在一九六七年才在法国出现，而尖子主义者的出现只是在一九六八年。有史以来第一次，语言自己给尖子的概念上加注了消极性的或者说是蔑视的光。

同一时期，苏联东欧的官方宣传也开始批判尖子主义和尖子主义者。在宣传中，这些词所针对的不是企业领导人、著名运动员或政客，而仅仅是文化哲学的尖子，是作家、教授、历史学家，电影界戏剧界人士。

历史的同期性令人惊讶。它使人觉得在整个欧洲，文化尖子正在给其它的尖子们让出自己的位置。在那边，是让给官僚机构的尖子，在这边，是让给大

众传播媒介机构的尖子。对于新的尖子们，没人指责他们搞尖子主义。因此，尖子主义这个词，不久就会坠入遗忘。(见：欧洲)

埋没 一个词的美并不在于诸音节在语音上的和谐，而是在于它的声音所唤起的语义组合。如同在钢琴上奏出的一个音符，它由一些和谐的声音伴奏，但人们却没有察觉它们，它们与那个音符一起发出音响。一个词也是这样，它由一串看不见的其它的词所包围，这些词几乎让人察觉不到，但它们的声音与那个词共同回荡。

举一个例子，我总是觉得埋没这个词把这个最为令人恐惧的动作中可怕的物质性的那一面仁慈地去掉了。这是因为它的词根并不使人回忆起任何东西，而这个词的音却使我产生梦想：汁液——丝——夏娃——艾芙琳娜——天鹅绒①；用丝与天鹅绒遮盖。(有人告诉我：这是对一个法文词所作的完全非法国式的领会。这我相信。)(见密封、无所事事、没完没了的)

欧洲 中世纪欧洲的统一建立在共同的宗教之上。到了现代，宗教让位给文化(文化的创造)，文化

① 在法文中，这几个词都与"埋没"一词中的各音节发音相近。

变成了欧洲人认识自己、确定自己、寻求认同的最高价值的实现。然而在今天，文化也让位了。让位给什么？给谁？能够统一欧洲的最高价值得以实现的领域是什么？技术成就？市场？具有民主理想和宽容原则的政治？但是这种宽容如果不再保护任何丰富的创造和任何有力的思想，难道不会变得空虚无用吗？或许人们可以把文化的让位理解为一种解脱，应当欢快地沉醉于其中吗？对此我一无所知。我认为我只是知道文化已经让位。这样，欧洲的认同的形象正在远遁到过去。欧洲人，是对欧洲怀着乡愁的人。

中欧（十七世纪） 巴罗克的巨大力量把某种文化的统一强加给这个多民族因而也是多中心的地区和游移不定无法确定的疆界。巴罗克天主教持久不散的阴影一直蔓延到十八世纪：没有一个伏尔泰，也没有一个菲尔丁。在艺术的等级中，占据第一位的是音乐。自海顿以来（直至勋伯格和巴尔扎克），欧洲音乐的重心都在这里。十九世纪：若干个伟大诗人，但没有一个福楼拜；比代尔梅耶的精神：即在真实上面罩上一层田园诗般的面纱。二十世纪，反抗。最伟大的精神（弗洛伊德、小说家们）给过去几个世纪中不被承认和不为人知的东西重新赋予价值：理性的认识真理的清醒意识；对真实的感觉；小说。它们的反抗恰恰是法

国现代主义反抗即反理性主义、反现实主义、抒情诗的对立面(这在后来引起不少误解)。中欧伟大小说家群星灿烂：卡夫卡、哈谢克、穆齐尔、布洛赫、贡布罗维茨。他们对浪漫主义极为反感，对前巴尔扎克的小说和自由放荡精神爱骂至深(布洛赫把媚俗解释为一夫一妻制清教主义反对启蒙世纪的阴谋)；对历史和向往未来的狂热抱有怀疑，他们的现代主义在前卫派的幻想之外。

帝国毁灭了。接着，一九四五年以后，奥地利文化的边缘化和其它国家政治上的非存在使中欧变成了一面具有先兆性的镜子，它反映出整个欧洲可能的命运，它是黄昏的实验室。

中欧(与欧洲) 在一本书的内容提要中，出版商想把布洛赫放在非常具有中欧特点的背景中：霍夫曼斯塔尔①、斯维沃②。布洛赫表示反对。要想把他与什么人相提并论，那就谈纪德和乔伊斯！他是想以此来否认他的中欧特点吗？不。他只是想说要理解一部作品的意义与价值，民族与地区的背景是没什么用处的。

---

① Hofmannsthal(一八七四——一九二九)，奥地利诗人。

② Svevo(一八六一——一九二八)，意大利作家。

亢奋 不是快感、享受、感情、激情。亢奋是色情的基础，是它最深邃的谜，它的关键词。

边界 “只需要那么一点，极少的一点，就到了边界的另一边，在那里任何东西都不再有意义，爱情、信念、信仰、历史。人类生命的全部神秘在于它发生在离这个边界很近甚至紧挨这个边界的地方　生命与它相隔并不是几公里，而是将将一毫米……”（《笑忘录》）

写作癖 不是“写信、私人日记、家庭记事的癖好（即为自己或为亲人写作），而是写书的癖好（即有一群无名的读者公众）。”（《笑忘录》）这一爱好不是为了创造一种形式，而是要把自我强加给别人。它是强力意志的最为怪诞的一种翻版。

惶恐 我喜欢这个来自德文的词，因为我为自己迷失在另一种语言里而感到惶恐。

思想 对那些把一部作品缩减为它的思想的人我感到反感。被人拖入人们称之为“思想辩论”之中，我感到可怕。我们的时代因思想而阴沉，对作品漠然视之，我感到绝望。

田园诗 这个词在法国很少用，但对于黑格尔、歌德、席勒，这是个重要的概念：它是世界在第一次冲突前的状态；或者说在冲突之外；或者说与仅仅是

误解即假冲突一起。"那个四十来岁的人，尽管他的爱情生活丰富多彩，但在心底里他是个田园诗般的人……"(《生活在别处》)想把色情艳遇与田园情调和在一起，这是享乐主义的本质——以及它的不可能的原因。

想象　通过达米娜在孩子岛上的故事，您想说的是什么？人们这样问我。这个故事先是一个十分吸引我的梦，后来我在醒着的状态中继续把它作下去，到了写作的时候，我把它扩大和加深。它的意义？可以说是对一个儿童政府的未来所作的梦中想象(见：儿童政府)。然而，这个意义并不是产生在梦之前，而是之后。所以读故事的时候，应当任自己随想象而去。尤其不能把它当作要去猜的一个画谜。卡夫卡研究学者们正是在试图猜想卡夫卡时，将卡夫卡杀死的。

无经验　为《生命中不能承受之轻》考虑的第一个题目是《无经验的地球》。无经验有如人类状况的一个特点。人只出生一次，永远不能带着前世的经验开始另一个生活。人走出童年时并不知道什么是青春，人结婚时并不知道什么是已经结婚，甚至人在进入老年时，也并不知道要去哪里：老年人是他们老年的无辜孩子。从这个意义上讲，人的大地是无经验的地球。

儿童政府 “一个骑自行车的人驶入空旷的街，手臂与胳膊呈O形，然后又在雷一样叫声中出现在远处。他的表情象孩子般认真，把自己的喊叫当作最重要的事。”（穆齐尔《没有优点的男人》）孩子般的认真是技术时代的面孔。儿童政府：被强加给人类的儿童理想。

讽刺 谁对谁错？艾玛·包法利令人讨厌吗？或是勇敢的感人的？维特呢？敏感和高尚吗？或者是一个咄咄逼人的爱着自己的感情型人物？人们越是认真地读小说，越是不可能找到回答。因为，从定义上讲，小说是讽刺艺术：它的“真理”被隐藏，没有被宣告，它是无法被宣告的。“您记得吗？拉祖莫夫，女人、孩子和革命者们都憎恨讽刺，它否定所有宽容的本能，所有的信仰，所有的牺牲精神和所有的行动。”约瑟夫·康拉德在《西方的眼睛下》中对一个俄国女革命者说。讽刺使人愤怒。不是因为它嘲讽或攻击什么，而是因为它把世界作为一种暧昧揭露出来，使我们失去了把握，莱奥那尔多·西亚西亚说：“没有什么比讽刺更令人难以理解，难以猜测。”要想使小说有“难度”，修饰风格是无用的。“难”这个词尽管十分明白，每一部称得上难的小说却都是由于与它共存的讽刺而达到足够的难。

愤怒　"一阵对自己愤怒的浪潮淹没了我，这是对那个时候的我的愤怒，对愚蠢的激情年代的愤怒……"(《玩笑》)

媚俗　当我写《生命中不能承受之轻》时，我有些担心自己把媚俗一词作为小说的支柱词之一。事实上直到最近，这个词在法国还几乎不为人所知，或者说只是在很贫乏的意义上被人知。在海尔曼·布洛赫那篇有名论著的法文版中，媚俗一词被译为"低劣的艺术"。这是一个误译。因为布洛赫指出：媚俗不是什么低劣的作品，而是别的一种东西。有态度上的媚俗、行为上的媚俗。媚俗者(kishmensch)对媚俗的需要，即在一面撒谎的美化人的镜子面前看着自己，并带着激动的满足认识镜子里的自己。布洛赫认为，媚俗在历史上与十九世纪感情浪漫主义有联系。而德国与中欧在十九世纪比别的地方更为浪漫主义(更少现实主义)，所以那里的媚俗极度流行，媚俗一词也是在那里产生，至今仍被滥用。在布拉格，媚俗是艺术的主要敌人，在法国则不是。法国这里，与真正的艺术相对立的是消遣。与伟大艺术相对立的，是轻浮的二流的艺术。但是我自己从没有因为阿加达·克利斯蒂娜的侦探小说而受折磨。相反，柴可夫斯基，拉赫玛尼诺夫，霍罗维茨的钢琴，好莱坞的巨片，《克莱默夫妇》、《日瓦

戈医生》(噢！可怜的帕斯杰尔纳克)，老实说，却是我深恶痛绝的。我越来越为那些形式上追求现代主义的作品的媚俗精神所愤怒。(另外说一句：尼采对维克多·雨果的《美丽的词》和《礼服》感到的讨厌是对尚未定型的媚俗的厌恶。)

丑 在自己丈夫有过那么多不忠行为之后，在与警察有过那么多棘手的麻烦之后，特丽莎说："布拉格变丑了。"一些译者想用"可怕的"或"不能忍受"之类的词来代替丑字。面对一种道德处境用一种美学的评判来作出反应在他们看来是不符合逻辑的。但是，"丑"这个字无法替代：在现代世界，丑陋无所不在，它被习惯仁慈地遮掩，但却在所有不幸的时刻突然出现。

轻 存在的不可承受之轻，我在《玩笑》中就已发现："我在尘土飞扬的石板路上行走，感觉到空虚之轻沉重地压在我的生命之上。"

《生活在别处》：杰罗米尔有时做一些可怕的梦："他梦见自己要举起一件极轻的东西，一只茶杯、一只勺、一支笔，但他却做不到，正是因为那东西轻，他才那么软弱，在那轻的下面，他支持不住了。"

《为了告别的聚会》：拉斯柯尔尼科夫[①]所犯下的

① 陀斯妥也夫斯基《罪与罚》中的主人公。

罪有如经历一场悲剧，最终在自己行为的压力下失败。而雅库布①则为自己行为之轻而惊讶，那行为并不困扰他，对他没有任何压力。于是他问自己这种轻是否比那位俄罗斯英雄歇斯底里的感情更加令人可怕。"

《笑忘录》："胃里这个空空的袋子正是由于缺乏重量而让人受不了。一个极端可以在任何时刻变为自己的反面，当轻到了自己的极端时，也成为轻的那种让人恐惧的重，达米娜知道自己不能多忍受她一秒钟。"

只是在重读我所有书的译本时，我才发现这些重复。这使我懊丧！然后，我又安慰自己：所有的小说家或许只写一种主题（他的第一本小说），用的却是许多变奏。

唠叨 重复：音乐作曲的原则。唠叨：变成音乐的话。我要把小说中思考的段落不断地变成一种歌。下面是《玩笑》中为我那里所作的一段唠叨：

"……我感到这些歌里有我的出身，我生来的标记，有我已经背叛了的我那里，但它更加是我那里（因为最令人心碎的呻吟发自于被背叛了的自己那里）；同时我明白，我那里不属于这个世界（但是，如

① 昆德拉《为了告别的聚会》中的人物。

果它不属于这个世界，它该是个什么样的我那里呢？）；我也知道，我们所歌唱的只是一个回忆，一个纪念碑，一个对已不复存在的东西所作的想象中的保留。于是我感到我那里的土地在我脚下塌陷，我的小号在我的嘴唇上，我滑向年代与世纪的深处，没有底，我惊奇地对自己说，唯一的我那里正是这种下降和跌落，它在寻找，并且贪婪，我倒向我那里，倒向我的晕眩的快感。"（《玩笑》第393页）

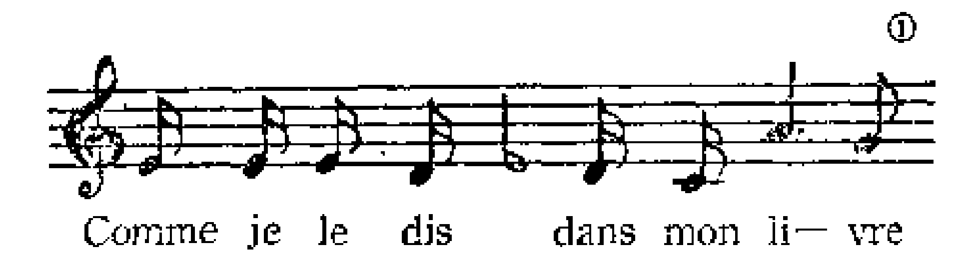
在第一版法译本中，所有的重复都被同义词代替：

"……我感到在这些歌曲中，我在我那里，我来自于这些歌曲，它们的实质便是我生来的记号，是我的家，由于它遭到我的背叛，它更加属于我（因为最令人心碎的呻吟发自于自己的巢穴，我们对它犯下过失）。的确，我立即明白这个家不属于这个世界，（但是如果它不在这个人世，它会是个什么样的住所呢？）我知道我们的歌与旋律的血肉之深不是别的，而是一个深深的回忆，是一个纪念碑，一个不复存在的非凡的真实在想象中的残存，而且我感到这个家的陆地基础在我脚下蹋陷，我的小号在我的嘴唇上，我迅速地滑向年代和世纪的深渊，没有底的洞，我惊讶不已，对自己说这追寻的贪婪的跌落是我唯一的避难所，我感到我任自己滑去，完全地滑向我的晕眩的快乐中。"（《玩

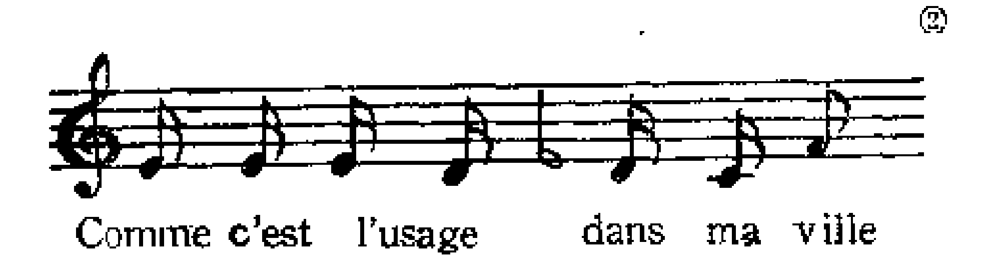
笑》第一版，第343页）

同义词不仅毁坏了文章的旋律，而且也毁坏了其意义的清晰明确（见：重复）。

书 我在各种各样的广播节目中听到过上千次："……就象我在我自己书里写的那样……"人们把书这个词第一个音节发得很长，至少比前面的音节高一个八度：



而当同一个人说"……就象我的城市的风俗一样"，ma（我的）和ville（城市）两个音节间的音程都勉强只有四度。



---

① 意为：就象我在书里说过的一样。最后两个音符F的词是"书"一词。

② 意为：就象我的城市的风俗一样。最后两个音符下是"我的城市"两个单词。

"我的书"——自我愉快的语音升降机。

充满激情的 在《生命中不能承受之轻》里，人们谈到两种类型的追逐女人的人：充满激情的追逐者（他们在每个女人身上都去寻找自己的理想）和史诗式的追逐者（他们在女人们身上寻找女性世界无限的多样性）。这正好与充满激情的和史诗般（和悲剧般）的两个词的古典的差异相吻合。这一差异只是在十八世纪末的德国才出现，并在黑格尔的《美学》中得到权威性地论述：充满激情是主体性的自我坦白方式；史诗则来自于把握世界客体性的激情。在我看来，充满激情与史诗超出了美学范畴，它们代表了人对于他自己，世界和其它一切（激情的时代＝青春的时代）的两种可能的态度。可惜的是对激情与史诗的这种概念对于法国人那么缺少亲切感，致使我被迫同意在法译本中，充满激情的追逐者变成浪漫的调情人，而史诗式的追逐者则变成放荡的调情人。这是最佳办法，但毕竟使我有点伤心。

激情（与革命） "激情是一种陶醉，人沉醉进去，为的是使自己更容易地与世界融在一起。革命不愿意被研究和被观察，它要人与它合为一体；正是在这一点上它是激情式的，激情于它是一种必要。"（《生活在别处》）"一些男女被囚在一座墙的后面，这座墙铺满了绿

色。人们对着墙跳舞。不，这不是死神舞！这是无辜在跳舞。无辜带着它血淋淋的微笑。"(《生活在别处》)

虐待狂(和厌恶女人的人) 虐待狂喜欢女性，并有统治他所喜欢者的欲望。在宣扬被统治的女人的原型女性时(母性、繁殖力、软弱、喜爱居家、重感情)，他也在宣扬自己的男性气概。相反，厌恶女人者害怕女性，对于那些过于女人的女人，他避之唯恐不及。虐待狂的理想：家庭。厌恶女人者的理想：独身并有许多情人；或者：与一个被爱的女人结婚，没有孩子。

沉思 小说家有三个基本的可能：讲述一个故事(菲尔丁)；描写一个故事(福楼拜)；思考一个故事(穆齐尔)。浪漫主义的描写在十九世纪与时代的精神(实证主义、科学性)相符合。把一部小说建立在具有永久意义的沉思之上，这在二十世纪是违背其时代精神的。这个时代的精神不喜欢思考任何东西。

谢谢 为什么法文中这个词的发音这么硬？只有说它是讽刺性的才能说服人。您使某个人难堪，那人对您说："谢谢"。但是，这个词得以如花怒放的表达形式是：受……的支配，任凭……的摆布。①

厌恶女人的人 我们每一个人从他出生的最初日

① 这些法文短语是由"谢谢"一词与别的词组合而成。

子起就面临一位母亲和一位父亲，一个女性和一个男性。当然，我们与这两种原型之每一种的合谐或不合谐关系也给我们以烙印。排斥女性者（讨厌女人的人）不仅在男人中有，在女人中也有。而且，有多少排斥女性者，也就有多少男性恐怖者（与男人原型生活得不合谐的男人和女人）。这些态度是一些可能性，它们各不相同，但却是人类状况中完全合理的。女权主义的善恶二元论从未给自己提出男性恐怖症的问题，它把厌恶女人变成一种简单的谩骂。于是人们便回避了这一概念中的心理内容，也是唯一有趣味的内容。

现代的（现代艺术；现代世界） 现代艺术带着充满激情的狂迷，与现代世界认同。阿波利奈尔[①]就是这样。歌颂技术，神往未来。与他同时和在他之后有：马雅可夫斯基、莱热[②]、未来派、前卫派。与阿波利奈尔对立的是卡夫卡。现代世界被看作一个迷宫，人在里面失落了自己。反激情的、反浪漫主义的、怀疑的、批判的现代主义。与卡夫卡同时以及之后有：穆齐尔、布洛赫、贡布罗维茨、贝克特、尤奈斯库、费利尼……我们愈是深入未来，"反现代的现代主义"遗产愈见其伟大。

---

① G.Apollinaire（一八八〇——一九一八），法国诗人。
② Fernand Leger（一八八一——一九五五），法国画家。

现代的(当现代的) "新的、新的、新的，这是共产主义的火花，在此之外，没有什么现代性。"捷克伟大的前卫小说家伏拉迪斯拉夫·万库拉在一九二〇年前后这样写道。他那一代所有的人都跑向共产党，生怕自己不现代。"绝对要当现代的"，蓝波曾这样命令。当现代的这一欲望是一种原型，也就是说，一种不合理的命令，它深驻在我们心中，是一种坚定不移的形式，其内容却变化无常难以确定：自称为现代并作为现代而被人接受便是现代。《费尔迪杜尔克》中的母亲勒热内"从容地走向厕所，过去人们去厕所却只敢偷偷摸摸，"她把这作为现代的一个表现来炫耀。贡布罗维茨的《费尔迪杜尔克》是对现代原型的最漂亮的戳穿。

愚弄 一个新词，本身很有趣(它是从神秘一词中派生出来的)，它出现在法国十八世纪具有放荡精神的环境里，用来指极为可笑的欺骗。狄德罗四十七岁时，设了一个圈套，他使克罗瓦马尔侯爵相信一位年轻的不幸的修女在恳求他的保护。狄德罗连着好几个月给激动无比的侯爵写信，并签上那个根本不存在的女人的名字。《修女》——一场愚弄的果实，我们喜爱狄德罗和他的世纪的又一个理由。愚弄：不认真对待世界的积极办法。

非存在 “……带有温情的微蓝色的死好似非存在。”但不能说“微蓝色的好似虚无。”因为虚无不带有微蓝色。说明虚无与非存在是两个完全不同的东西。

猥亵 在一种外国语中，人们使用一些猥亵的词，但却不能感受到它们实际的样子。带着一种口音念出的“猥亵”一词，会变得可笑。对一个外国女人是很难有猥亵行为的。猥亵：使我们维系于我们祖国的最深的根。

奥克塔维欧 墨西哥中部发生地震时，我正在写这本小词典。奥克塔维欧·帕兹和他的妻子玛丽—若生活在那里。有九天我没有他们的消息。九月二十七日，接到一个电话：奥克塔维欧带来一个口信，我打开一瓶酒祝他健康。并把他的名字，那么亲切那么亲切的，作为这七十一个词的第四十七个。

作品 “从草稿到作品，一条跪着走完的路。”我忘不了弗拉迪米尔·贺兰的这句话。但我拒绝把《致费利斯的信》① 与《城堡》相提并论。

无所事事 万恶之母，随他去！法文这个词的发音在我看来那么吸引人。借助于发音的组合，于是有：无所事事的夏日的鸟。②

---

① 卡夫卡的一部通信集。

② 该词oisivete的音节与鸟oiseau和夏天été两个词近似。

作品[1] 作曲家们的极好习惯。他们只给自己认为"有价值的"的作品加上作品的号。对于属于不成熟的，和属于一个短暂时机或是一种练习的作品，他们不加号码。贝多芬有一个没有号的作品，《致萨利瑞的变奏》，确实是有缺陷的，但这并不使我们失望，作曲家自己早已通知了我们。这对任何艺术家都是一个基本问题：他的"有价值"的作品从哪一件成品开始呢？雅那切克只是在四十五岁以后才找到自己的独特之处。我每听到属于他前期的几支乐曲就感到痛苦。德彪西在死以前，毁掉了他的全部草稿和全部未完成的东西。一个作者能给自己的作品所作的最起码的服务就是清扫作品的四周。

遗忘 "人反对权力的斗争就是记忆反对遗忘的斗争。"这是《笑忘录》中的一个人物米莱克所说的一句话，它经常被作为该小说的启示而被人引用。这是因为读者在小说中首先看出的是"已被人知"的东西。这部小说中的那个"已被人知"的，便是奥威尔[2]的著名主题：被一个专制权力所强加的遗忘。但是，我看到的米莱克故事的独到之处完全在别的地方。这个米

---

① 此处是拉丁文opus，多用在音乐标题中，如贝多芬作品131。
② George Orwell(一九〇三——一九五〇)，英国评论家、小说家。

莱克尽一切力量保卫自己，让别人不忘掉他（他自己以及他的朋友们和他们的政治斗争），与此同时，他也在尽一切不可能使人忘掉另一个人（他以前的情妇，她使他感到羞耻）。想要遗忘，这在成为一个政治问题之前，是一个人类学问题：人从来就想重写自己的传记，改变过去，抹去旧痕，抹去自己的，也抹去别人的，想遗忘远不是一种简单的想要作弊的企图。萨宾娜没有任何理由隐藏什么，然而，她却受到想让别人遗忘自己的不合理愿望的驱使。遗忘，既是绝对的不公正，也是绝对的安慰。小说对于遗忘这一主题的探讨没有穷尽也没有结论。

衣帽架，神奇之物 卢德维克寻找艾蕾娜并想象她已经自杀，这时，他看到了它："架身是金属的，三只脚立在地上，顶部分为三根叉，上面没有挂任何衣服；它的外形模模糊糊具有人的体态，在这种体态中它显得象个孤儿，金属的裸体和那几只可笑地高举起的手臂使我充满不安。"再往下："……干瘦的金属衣帽架举着胳膊象个投降的士兵。"我曾梦想在《玩笑》的封皮上放一个衣帽架的图画。

重复 纳波柯夫①指出：在《安娜·卡列尼娜》俄

① Nabokov—Sirine（生于一八九九年），俄裔美国小说家。

文本的开头，"家"一词在六个句子中出现了八次，他认为这一重复是作者故意使用的一个手法。然而，在法译本中，"家"一词只出现了一次，在捷克译本中，不超过两次。同样是这本书，托尔斯泰到处都写skazal(说)，然而在译文中，我看到的却是：大声说、反驳、接着说、喊着、最后说，等等。译者们对同义词发疯般迷恋。(我对同义词定义本身就表示拒绝，因为每个词都有它专有的意思，从语义上讲是不可替代的。)巴斯卡尔："在一篇报告中如果有一些重复的词，而且人们在试着改正它们时发现它们是那样专有，改正反而会把它弄糟，那么就应该把它们留下来，这是它的一个特点。"在最优美的法文散文中有一篇我们从第一段就可以看到对重复的游戏般的讲究："我爱伯爵夫人到了发狂的地步；那时我二十岁，我是天真的；她欺骗了我，我生了气，她离我而去。我是天真的，我惋惜她；那时我二十岁，她原谅了我；由于那时我二十岁，由于我是天真的，我总是被骗，但愈是被离开，我愈是相信自己是最被爱的情人，因而也是男人中最幸福的人……"(维万·德侬《未来的标点》。(见：唠叨)

改写 采访、座谈、讲话录、改写、改编、电影的、电视的。改写好象是时代精神，"会有一天已经过

去的全部文化被完全重写，它将在它的改写本后面被完全地遗忘。"(《宿命论者雅克与他的主人》序言)"让所有竟敢去重写已经被写过的东西的人们灭亡吧！让他们在木桩上被处以死刑，被人用火一点点烧焦吧！让他们受惩罚，被人割掉耳朵吧！"(《宿命论者雅克与他的主人》中的主人)。

笑(欧洲的) 对于拉伯雷来说，快乐与可笑只是一回事。十八世纪，斯特恩与狄德罗的幽默是对拉伯雷式的快乐充满温情和怀旧的回忆，十九世纪，果戈理是位伤感的幽默家："如果人们认真地久久地注视一件有趣的故事，那故事便越来越发愁。"欧洲曾经那么长时间地注视着它自身存在的有趣的历史，以至于到了二十世纪，拉伯雷的快乐史诗变成尤奈斯库的绝望的喜剧，尤氏说："区别于可怕与可笑的，只是很少一点东西。"欧洲的笑的历史倒翻了一个跟头。

小说(与诗) 一八五七年：那个世纪最伟大的年代，《恶之花》：抒情诗发现了它专有的土地，它的本质。《包法利夫人》：小说第一次准备承担诗歌的最高要求(意欲以美为主要追求；重视每一个特殊的词；行文旋律激烈；每一细节必须有其独到之处)。一八五七年以后，欧洲历史是"变成诗歌的小说的历史"。但是，"承担诗歌的要求"与给小说注入激情(放弃作为其根

本的讽刺，转向外部世界，变小说为个人忏悔，为它加上许许多多装饰)完全是另一回事。在"变成诗人的小说家"中，最伟大之辈都是激烈反对激情的：福楼拜、乔伊斯、卡夫卡、贡布罗维茨。小说＝反激情的诗。

小说(欧洲的) 小说(所有被称之为小说的)的历史(统一持续的演进)是不存在的。只有小说的诸史：中国小说的、希腊—罗马的、日本的、中世纪的，等等。我称之为"欧洲的"小说在欧洲的南方，于现代的黎明之际形成，并代表着一个历史实体，这个实体在后来将它的空间扩大至地缘欧洲之外(尤其在两个美洲)。欧洲的小说(如同欧洲的音乐)由于其形式的丰富多彩，演变之激烈迅猛令人瞠目以及其社会意义，使其它一切文明无可匹敌。

小说家(与作家) 我重读了萨特的短文：《什么是写作？》，他没有一次使用过小说、小说家这两个词。他只谈到写散文的作家。这种区分是正确的、作家有一些独到的思想和一个无法摹仿的声音。他可采用不管什么形式(包括小说)，他所写的一切，既然是它的思想的标记，并发自他的声音，那也当然属于他的作品。卢梭、歌德、夏多布里昂、纪德、加缪、蒙泰朗。

小说家并不侈谈他的思想。小说家是一位发现者，

它一边探寻，一边努力揭开存在的不为人知的一面。他并不为自己的声音所迷惑，而是为自己追逐的形式迷惑，只有符合他的梦幻要求的形式才属于他的作品。菲尔丁、斯特恩、福楼拜、普鲁斯特、福克纳、塞利纳①、加尔维诺。

作家们的名字载入他们的时代、民族的精神版图，也载入思想史的精神版图。

唯一可以使人理解一部小说的价值的背景，是欧洲小说历史的背景，小说家用不着向任何人还帐，除去塞万提斯。

小说家（与他的生活） 有人问小说家卡莱尔恰·佩克他为什么不写诗，他的回答是："因为我讨厌说我自己"。海尔曼·布洛赫在谈到他自己、穆齐尔、卡夫卡时说："我们三人都没有真正的传记。"这并不是说他们的生活在事件方面是贫乏的，而是说他们的生活不是用来显示高贵，变成公众的生活，成为生活记录。"我讨厌把鼻子伸到伟大作家们的宝贵生活中去，任何一部传记都永远不可能揭开罩在我私生活上的面纱。"纳波柯夫说。这是一个极为著名的隐喻：小说家拆掉他生命的房子，用石头建筑他小说的房子。写小说家的传

① Céline（一八九四——一九六一），法国作家。

记作家们便拆掉了小说家所做的东西，他们的工作既不能说明一部小说的价值，也不能说明其意义，只能勉强让人认出几块砖头。当卡夫卡比约瑟夫·K更吸引人们的注意力时，卡夫卡即将死亡的进程便开始了。

节奏 听到自己的心跳我极为害怕，它不断提醒我自己的生命屈指可数，所以我在乐谱的那些横线上总看到某种与死亡有关的什么东西。但是最了不起的节奏大师们都善于使这种单调的可预见的常规性哑然失声，把他们的音乐变为被围起来的"时间之外的时间"，伟大的复调音乐家们想出对位法和横向来削弱节拍的份量。在贝多芬后期，人们几乎辨别不出节拍，尤其在缓慢的乐章中节奏如此复杂。我对奥利维·梅西安恩[①]的欣赏在于：他借助于增加或抽去短小节奏时值的技巧，发明了一个无法预见也无法计算的时间结构，一个完全自主的时间(借用他的四重奏题目，《时间的终结》后的时间)。有一个被认可的想法：节奏的天才表现为被高音突出的规律性。这是一个错误，摇滚乐节奏令人讨厌的原始主义是：心的跳动被夸张，致使人一秒钟也忘不了他的走向死亡。

---

① Messiaen(生于一九〇八)，法国作曲家。

没完没了　没有任何一种别的语言有这样一个词，它在永恒一词面前那么放肆无礼。它的发音组合是：同情—小丑—可悲—乏味—永恒；小丑对如此乏味的永恒抱以同情。

苏维埃　我不用这个形容词。苏维埃人民，词汇屏风，帝国的所有被俄罗斯化的民族都应在它后面被遗忘。

捷克斯洛伐克　我在小说里从不使用捷克斯洛伐克一词，尽管情节都在那里发生。这个组合的词太年轻了(它生于一九一八年)，没有植于时间中的根，没有美，而且它背离了自己的组合特点，对于被指名的东西说来它过于年轻(没有受到时间的检验)。严格说来，如果说在一个如此不坚固的词上可以建立一个国家，那么在这个词上建立一本小说却是不可以的，因此，为了说明我的人物们的故乡，我一直用波希米亚这个老词。从政治地理的观点来讲，这是不确切的(我的译者们经常反对)，但是从诗的观点来讲，这是唯一可能的命名。

现代　现代的出现。欧洲历史的关键词。上帝变成荒谬的上帝，人则成为一切的基础。欧洲的个人主义诞生了，随之而来的是艺术、文化和科学的新的状态。在美国，我在这个词的翻译上遇到了困难。如果

与modern times，美国人理解为当代，我们的世纪。美国对现代概念的无知揭示出两个大陆间的整个裂纹，在欧洲，我们生活在现代的末日；个人主义的末日；艺术的末日——它被看作个人的不可替代的独特性的表达方式；这个末日预告着一个前所未有的千篇一律的时代。对末日的这种感觉，美国感受不到。美国没有经历过现代的诞生，它只是迟到的现代继承人。它所实践的开始与终结的准则是别的东西。

背叛 “背叛是什么？背叛就是走出自己所处的地位，走向未知。萨宾娜再没有经历过比走向未知更美的了。”(《生命中不能承受之轻》)

透明 在政治和新闻报告中，这个词的意思是：在公众眼前，揭开个人的私生活。这使我们想到安德烈·普洛东，想到他希望在所有人眼皮底下生活在一个玻璃房子里。玻璃房子：一个古老的乌托邦，同时也是现代生活最让人感到可怕的一面。规律是：国家事务越是不透明，个人的事务越是应当透明；官僚主义尽管是一件公事，却是不知其名的、秘密的、有密码的和难以理解的，而“私下里的人”却被迫揭露出自己的健康、收入、家庭状况，而且，如果传播媒介的裁决作出决定，这个人无论在爱情、生病和死亡时都不再找得到片刻的隐私。想要强奸他人的隐私是侵略性的

一种远古形式，在今天它却得以制度化(官僚机构和它的卡片，报界和它的采访记者)，道德正义化(信息权利成为人权中第一的权利)和诗化(通过那个漂亮的词：透明)。

制服(统一——形式①) “既然现实包括在可被变为计划的计算统一性中，如果人还想与真实保持接触，那就应当让人也过入统一——形式之中。在今天，没有制服的人已经给人不现实的感觉，象是我们世界中的一具外来的身体。”(海德格尔：《超越形而上学》)土地测量员K不是在寻找一种博爱，而是在绝望地寻找统一——形式。没有这个统一——形式，没有职员的制服，他便没有“接触真实”，便给人“不现实的感觉”。卡夫卡第一个(在海德格尔之前)抓住了这一状况的变化；昨天，人们还能在多形式中，在避免同一性中，看到一种理想、一个机遇、一个胜利；明天，制服的丢失将意味着一种绝对的不幸，犹如被抛往人类之外。自卡夫卡以来，世界的同一化借助于对生命进行计算与计划的庞大机器大大向前已迈进。但是，当一种现象变成普遍、日常、无所不在时，人们就再也认不出它了。在千篇一律的生活的安乐中，人们不再

① 制服一词(uniforme)在原文中由uni(统一)和forme(形式)组合而成。

看见自己身上的制服。”

价值 六十年代的结构主义把价值问题放进括号中。然而结构主义美学的奠基人却说，“只有客观美学价值的假设才给艺术的历史演进赋予一种意义。”（让·穆卡罗夫斯基《职能、标准和美学价值作为社会事实》布拉格，一九三四年）询问一种美学价值即试图对发现、创新以及一部作品对人类世界投射的新的光亮进行界定和命名。只有被承认为有价值的作品（该作品的新意被理解和命名）才能属于“艺术的历史演变”，它不是简单和一连串的事实，而是对价值的一种追寻。如果抛开价值问题，只满足于描写（主题的、社会学的、形式主义的）一部作品（一个历史时期，一种文化，等等），如果把平等的标记放在所有文化和所有文化活动中间（巴赫与摇滚乐、动画片与普鲁斯特），如果艺术批评（对价值的沉思）不再有地方去表达自己，“艺术的历史演变”将使其意义如坠迷雾，土崩瓦解，最终变成一堆作品的巨大而荒缪的仓库。

生命（第一个字母大写） 保罗·艾吕雅在他的小册子《一具尸体》中斥责阿纳托尔·法朗士的遗物：“你的相似者们，死尸，我们不喜欢它们……”云云。比这样往棺材上踹一脚更为有趣的，在我看来，是后面的说明：“我想象生命时，再也不能不满含泪水，今天它

仍出现在那些微不足道的小事当中，只有温柔现在作它的支撑。怀疑主义，讽刺，懦弱，法兰西，法兰西精神是什么？一股遗忘的巨风把我拖到远离这一切的地方。或许，那些污辱生命的东西，我从未读过，从未见过？"

面对怀疑主义和讽刺，艾吕雅是："微不足道的小事、满眼的泪水，温柔，生命的荣誉，是的，生命的，用大写写成的！在这种精彩的反随波逐流的动作后面，是最平庸的媚俗精神。

老年 "老学者注视着吵吵嚷嚷的年轻人，突然明白这个大门里他是唯一享有自由特权的人，因为他上了年纪；人只有上了年纪，才会无视人群的观点，公众的观点和未来的观点。他独自一人，与他未来的死亡在一起，死亡没有眼睛也没有耳朵，他不需要去讨它喜欢。他可以去说和去做他自己高兴说和高兴做的事。"（《生活在别处》）伦勃朗与毕加索。布洛克奈尔[1]与雅那切克。《赋格的艺术》[2]的巴赫。

---

① Bruckner（一八九一——一九五八），奥地利剧作家。

② 巴赫的一部作品。

第七章　耶路撒冷讲话

小说与欧洲：

以色列颁发的最重要的奖给予了国际文学，在我看来，这不是偶然的事，而是来自一个悠久的传统。事实上，犹太的伟大人物们远离他们出生的土地，超越了民族主义的激情，始终对超民族的欧洲，即被看作是一种文化而不是一块土地的欧洲，怀有特殊的敏感。如果说在对欧洲产生了悲惨的绝望之后，犹太人仍然忠实于这个欧洲的世界主义，那么在我眼里，以色列作为他们重新找到的小小的祖国有如欧洲真正的心灵，这是一个长在身体以外的奇特的心灵。

今天我以无比激动的心情接受耶路撒冷奖，它带着伟大的犹太世界主义精神的名字与印记。我是作为小说家来接受它的。我要强调小说家，我不说作家。按照福楼拜的说法，小说家是想消失在自己作品之后的人。消失在作品之后，就是放弃公共人的角色。这在今天并不容易，今天，所有重要或不重要的都要走

上被大众传播媒介照亮的令人无法忍受的舞台，这些传播媒介与福楼拜的意图相反，使作品消失在作者的形象后面。在这种任何人都无法完全逃脱的境况里，福楼拜的看法在我看来几乎是一番警告：小说家一旦扮演公共人的角色，便把自己的作品置于危险之中，它们作品有可能被看作仅仅是他的动作、声明、立场的一个阑尾。然而，小说家不是任何人的发言人，我甚至把这个看法推到更远的地方，我要说，小说家甚至不是他自己的思想的发言人。托尔斯泰在写《安娜·卡列尼娜》第一稿时，安娜是一个非常令人反感的女人，她的悲惨结局不过是自圆其说，自食其果。小说的定稿却完全不同。但我不认为托尔斯泰在这中间改变了他的道德思想。我更愿意说，他在写书时，倾听的不是他个人的道德信念，而是另一个声音。他所倾听的是我喜欢称作小说的智慧的那种东西。所有真正的小说家都倾听这种超个人的智慧，这说明伟大的小说总是比它们的作者稍微聪明一些。比自己的作品聪明的小说家应当改换职业。

然而，这个智慧是什么？小说是什么？犹太人有一个精彩的谚语：人一思索，上帝就发笑。在这个格言的启发下，我喜欢想象：弗朗索瓦·拉伯雷有一天听到了上帝的笑声，欧洲第一部伟大的小说因此而诞

生。我很喜欢把小说艺术来到世界当作上帝发笑的回声。

为什么上帝看到人思索就会笑呢?因为人一思索，真理就躲开了他。因为人越是思索，这个人与那个人的思想就相距越远。因为人从来不是他想是的那样。早在现代的黎明时分，走出了中世纪的人所处的这一基本境况就已显露出来：唐吉诃德思考，桑乔思考，而逃离他们的不仅是世界的真理，还有他们的自我的真理。早期的欧洲小说家们看到并抓住了人的这一新的境况，并在它之上建立了新的艺术，即小说的艺术。

弗朗索瓦·拉伯雷发明了许多新词，它们后来进入了法兰西语言和其它语言，但是这些词中有一个被遗忘了，这是令人遗憾的。这个词是不快活的人agé-laste，它来自于希腊文，意思指不笑和没有幽默感的人。拉伯雷讨厌不快活的人。他害怕他们。他抱怨那些不快活的人"对他如此残忍"，使他差一点停止写作，并永远不再写。

在小说家与不快活的人中间，不可能有和平。不快活的人从没有听过上帝的笑，他们坚信：真理是明白的，所有人都应思考同样的东西，他们自己就是他们所想的那样。然而，人之成为个人，恰恰在于他失

去对真理的肯定和别人的一致同意。小说，是个人想象的天堂。在这块土地上，没有人是真理的占有者，不是安娜，也不是卡列尼娜，但所有人在那里都有权被理解，包括安娜，也包括卡列尼娜。

在《卡冈都阿和庞大固埃》的第三卷中，欧洲小说的第一个伟大人物庞大固埃被一个问题所折磨：他应不应该结婚？他去请教医生，相面人，教授，诗人，哲学家，这些人拿出希波克拉提、亚里士多德、荷马、赫拉克利特和柏拉图引经据典。但是在作了这番浩大的博学的研究之后——它占据了整个一本书——庞大固埃始终不知道他是否应该结婚。我的读者也不知道。但是我们却从一切可能的角度，勘察了这个不知道自己该不该结婚的人的可笑却又基本的境况。

拉伯雷的博学如此非凡，与笛卡尔的博学相比却有另一种意义。小说的智慧与哲学的智慧不一样。小说不是从理论精神中产生而是从幽默精神中产生。欧洲的失败之一在于它从未理解过最具欧洲性的艺术——小说，它既没有理解它的精神，它的博大的知识与发现，也没有理解它的历史的自主性。在上帝笑声启发下的艺术从本质上说，不是屈从于意识形态的可靠性，而是与它们相矛盾。它象帕尼罗帕一样，在夜里拆坏了神学家、哲学家和学者们前一天编好的地毯。

近来，人们习惯于谈论十八世纪的病症，甚至重弹老调说：俄国专制主义的不幸是欧洲的作品，尤其是启蒙时代无神论理性主义和信仰理性巨大威力的作品。我觉得自己没有能力去与那些把伏尔泰作为承担古拉格的责任的人们去论战。然而，我认为自己有能力说："十八世纪不仅是卢梭、伏尔泰、霍尔巴赫的世纪，而且也是(尤其是!) 菲尔丁、斯特恩、歌德和拉科罗什的世纪。

在这一时代的所有小说中，我最喜欢的是劳伦斯·斯特恩的Tristram Shandy。一部让人奇怪的小说。斯特恩以一个夜晚的回忆开头，Tristram 被构思出来，他刚开始要说他的想法，另一个想法立刻吸引了他，这个想法通过自由的结合，又引出另一个思索，然后是另一个故事，一个离题接着一个，而Tristram这个小说主人公，在一百多页中被人遗忘。这个虚构小说的荒谬办法可以被看作是一种简单的形式的游戏。但是，在艺术中，形式始终是超出形式的。每一部小说，不管它愿意或不愿意，都拿出一种答案来回答一个问题：什么是人的存在？它的诗在哪里？比如说，菲尔丁、斯特恩的同时代人特别善于享受行动与冒险的魅力。斯特恩小说意味的回答是：在他看来，诗不在行动中，而是在行动的不中断之中。

也许这里间接地开始了一场小说与哲学的重要对话。十八世纪的理性主义基于莱布尼兹的一句名言：nihil est sine ratione，没有没理由的存在。在这个信念的推动下，科学热心地检查了一切事物的为什么，使一切看上去可以解释的变成可以估量的。人想要他的生活具有一个意义，于是放弃了每一个没有原因和目的动作。所有的传记都是这样写的。生活看上去象是原因、结果、失败和成功的光辉历程，人用焦急的目光盯着自己行为的因果联系，加快了朝死亡的奔跑。

面对把世界缩减为事件的因果连续，斯特恩的小说以它自己的形式证明：诗不是在行动中，而是在行动停止的地方，在原因与结果之间的桥被破坏，思想游荡在温和与闲在的自由中的时候。存在的诗，斯特恩的小说告诉我们，在离题之中。它在无法估量之中，它在原因的另一侧。它是sine ratione，没有理由的。它在莱布尼兹那句话的另一侧。

因而，我们不能仅仅根据一个世纪的思想和理论观念来判断这个世纪的精神，而不重视它的艺术，特别是小说。十九世纪发明了蒸汽机，黑格尔坚信自己把握了宇宙历史的精神。福楼拜发现了傻。我敢说这是那个对自己的科学理性如此骄傲的世纪的最伟大的发现。

当然，即便在福楼拜以前，人们也不怀疑傻的存在，但是人们对它的理解稍有不同：它被看作一种简单的缺乏知识，一个可以被教育所改正的缺点。然而在福楼拜的小说里，傻是与人的存在不可分离的一个范畴。它伴随可怜的艾玛度日，直到爱情的床前，直到死亡的床前，在床头，两个可怕的不快活的人Homais和Bournisien长时间地互相说着蠢话，象是作一种葬礼祷告。但是在福楼拜对死亡的看法中，最令人震惊最令人发指的是：在科学、技术、进步与现代性面前，傻非但没有消失，相反，却与进步并驾齐驱。

福楼拜带着恶意的激情，收集了他周围的人为了显示聪明入时而作的刻板说教。他为此编了一本《既成思想词典》。我们借用这个题目来说：现代的傻不是意味着无知，而是对既成思想的不思考。福楼拜的发现对于世界未来比马克思或弗洛伊德的最震撼人心的思想更为重要。因为，我们可以想象没有阶级斗争或没有精神分析的未来，但却不可能想象它没有既成思想不可逆转的发展，它们被输入电脑，被大众传播媒介宣传，有可能很快成为一种力量，粉碎所有独特的个人的思想，因此而扼杀现代欧洲文化的本质。

在福楼拜想象出他的艾玛·包法利八十多年后，本世纪三十年代的一位小说家海尔曼·布洛赫谈起现

代小说的英勇努力，这种努力致力于反对媚俗的潮流，但却最终被它打翻在地。媚俗一词指一种人的态度，他想付出一切代价向大多数人讨好。为了使人高兴，就要确认所有人想听到的，并服务于既成思想。媚俗，是把既成的思想翻译在美与激动的语言中。它使我们对我们自己，对我们思索的和感觉的平庸流下同情的眼泪。五十年后的今天，布洛赫的话具有更真实的意义。大众传播媒介的美学意识到必须讨人高兴，和赢得最大多数人的注意，它不可避免地变成媚俗的美学。随着大众传播媒介对我们整个生活的包围与渗入，媚俗成为我们日常的美学观与道德。直到最近的时代，现代主义还意味着反对随大流，和对既成思想与媚俗的反叛。然而今天，现代性与大众传播媒介的巨大活力混在一起，作现代派意味着疯狂地努力地出现，随波逐流。比最为随波逐流者更随波逐流。现代性穿上了媚俗的长袍。

不快活的人，对既成思想的不思索，媚俗，这是作为上帝发笑的回声而诞生的艺术所面对的唯一的三头敌手。这一艺术创造了迷人的想象的空间，在那里，没有人是真理的占有者，每人都有权被理解。这个想象的空间与现代欧洲一起诞生，它是欧洲的形象，或者说，它至少是我们对欧洲的梦想。这个梦想屡遭背叛，但

它仍然足够强大，它能把我们大家都团结在远远超越了我们小小大陆的博爱之中。但是，我们知道这个个人被尊重的世界（小说的想象的世界，和欧洲的真实世界）是脆弱的，会死亡的。我们看见不快活的人们组成的大军正在远处窥测我们。正是在这个不宣战的永久的战争时代，在这个命运如此悲惨和残酷的城市，我决定只谈小说。或许您们明白，这在我并不是在所谓严重问题面前临阵逃脱。因为，如果说在我看来，欧洲文化在它的外部和内部，在它最珍贵的对个人的尊重，对个人的特殊思想的尊重，对个人享有的私生活不被侵犯的权利的尊重上受到威胁，那么我认为欧洲精神的这一珍贵本质象被放进一个银盒子一样，被放进了小说的历史和小说的智慧中。在我这篇致谢辞中，我要向这一智慧致以敬意。但是我应当停住了。我正在忘记上帝一看见我思索，就会发笑。

后　　记

尽管这几篇文章的诞生大部分是由于种种不同的和具体的环境，我在写它们的时候却想着有一天它们将被一篇篇联在一起放在一本文论集中，它们是我对小说艺术思考的总结。

（我是否应当强调自己没有丝毫的理论野心，全书只不过是一位实践者的自白呢？每个小说家的作品都包含着并不言明的对小说历史的看法和对于什么是小说的见解。我试图做的，就是让我的小说固有的这种对小说的见解来讲话。）

《塞万提斯的遗产》①阐述了我个人对欧洲小说的看法，并作为这部《七章文论》的开头篇。

几年前，一家纽约杂志《巴黎评论》要克利斯蒂安·萨尔蒙就我以及我的写作习惯采访我。谈话很快转为

---

① 在法国所作的报告（一九八三），以《如果小说抛弃我们？》为题，发表在法国《新观察家》杂志。——作者注

关于我对于小说艺术的实践经验的对话，我把采访分为两篇独立的文章，第一个《关于小说艺术的谈话》就是这本书的第二篇。

伽利玛出版社再版《梦游人》之际，我想使法国公众重新发现布洛赫，便在《新观察家》上发表了《〈梦游人〉的遗嘱》。在吉·斯卡尔贝达发表了他的精彩的《海尔曼·布洛赫导言》之后，我放弃了在这本书中重新发表那篇文章的打算。然而，《梦游人》在我个人的小说历史中占据一个出色的位置，我是不能绕开它的。作为本书第三篇，我写了《〈梦游人〉启发下的笔记》，它是一连串的思考。与其声称它是对这一作品的分析，不如说它写出了这部小说所带给我和我们的一切。

与克利斯蒂安·萨尔蒙的第二个对话《关于小说结构艺术的谈话》是在我自己写的小说的基础上，讨论小说的艺术和"手艺"的，特别是它的建筑问题。

《在那后面的某个地方》概述了我对卡夫卡小说的思考。

《七十一个词》是贯穿我的小说的关键词和我的小说美学的关键词词典。

一九八五年春，我接受了耶路撒冷奖。耶路撒冷大学教授，圣多明各会的马赛尔·杜布瓦神父用很重的法语口音宣读了对我赞扬的英文发言稿；我用很重的

捷克文口音，读了我的法文致谢报告，当时我知道这篇报告将是本书的最后部分，是我对小说与欧洲所作思考的最后句号。我没有能在一个更欧洲的、更热烈的、更亲切的气氛中宣读它。